ŚWIAT FOTOGRAFII

28

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POSWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII MAJ — CZERWIEC NUMER 28

SPIS RZECZY

JURIJ JEKIELCZIK

Oddanie przestrzeni i punkt ujęcia *)

Kompozycja dzieła plastycznego wymaga harmonijnego połączenia wszystkich jego składników, przez których jedność wyraża się zasadnicza idea dzieła.

Wszystkie zjawiska rzeczywistości zachodzą w realnej przestrzeni i wszystkie przedmioty posiadają konkretne, widoczne kształty i objętości. A więc myśl, idea dzieła wyraża się przedstawieniem na płaszczyźnie objętości — kształtów przedmiotów, ludzi i realnej przestrzeni trójwymiarowej w takim logicznym i harmonijnym połączeniu, aby komunikowało widzowi zasadniczą jego treść.

Wszystkie składniki formy wizualnej, to jest linia, światło, walor, stosunki perspektywiczne, dzięki którym możemy widzieć realną przestrzeń trójwymiarową i wszystko to, co w niej zachodzi, przedstawione na płaszczyźnie fotografii, powinno znajdować się w takiej harmonii współdziałania, aby zasadnicza myśl dzieła doszła do widza najbardziej zrozumiale i wyraziście.

Rozpatrując i studiując właściwości i cechy składników formy plastycznej i ich układy, tworzące harmonię wzrokową kompozycji, rozpatrując zastosowanie tych układów dla osiągnięcia najwyższej wyrazistości dzieła, rozpatrujemy w ten sposób jedynie atrystyczne metody przedstawienia, metody techniki plastycznej i metody plastycznego mistrzostwa.

Ocena tej lub innej metody, wybranej przez fotografa-artystę, nie może być przeprowadzona abstrakcyjnie, a jedynie w powiązaniu z problemem najbardziej wyrazistego i prawdziwego ujawnienia treści danego dzieła.

Samo słowo kompozycja, pochodzące od łacińskiego „compositio", co oznacza łączenie części, zestawianie, składanie, porządkowanie, oznacza pewne artystyczne połączenie części w jedną całość. Kompozycja, będąc wyrazem stosunku artysty do tematu, konkretyzuje w formie wizualnej koncepcję ideową, określając jednocześnie porządek oglądania, porządek opanowywania uwagi widza.

Kompozycją obrazu albo fotogramu artysta ustala porządek dostrzegania głównych składników swego dzieła, skupia uwagę widza na tym co najważniejsze i podporządkowuje temu najważniejszemu wszystkie inne szczegóły dopełniające i jakby towarzyszące.

*) Jest to tłumaczenie IV rozdziału z książki radzieckiego autora, laureata Premii Stalinowskiej, J. Jekielczika pt. „Mistrzostwo plastyczne w fotografii". Wyd. Goskinoizdat, Moskwa 1951.

Ustalenie przy pomocy kompozycji kolejności odbioru różnych składników, z których składa się dzieło sztuki, ułatwi naturalnie postrzeżenie jego treści. Studiowanie właściwości poszczególnych elementów formy plastycznej i ich połączeń pomoże artyście fotografowi głębiej oddziałać na widza swoimi dziełami, wyraźniej i bardziej znacząco uwypuklić w obrazie temat.

Nie można wskazać recepty kompozycji, która uczyniłaby obraz najbardziej wyrazistym, ponieważ praca nad kompozycją nie jest bynajmniej mechanicznym wypełnianiem ustalonych prawideł i utartych sposobów. Wybór rozwiązania kompozycyjnego jest uwarunkowany tematem i treściowym ujęciem tego tematu przez artystę. Dlatego też w każdym poszczególnym wypadku każdy artysta będzie rozwiązywał to zadanie odmiennie.

Dzieło plastyczne, odtwarzające w artystycznej formie rzeczywistość, powinno zapewniać jedność wrażenia wzrokowego.

W tym kierunku kieruje się wszystkie środki kompozycji artystycznej. Przedmioty i osoby przedstawia się nie w przypadkowym mechanicznym skojarzeniu, lecz w ich logicznej łączności; należy oddzielić to co zasadnicze od drugorzędnego i odwracającego uwagę, najbardziej jasno i wyraziście pokazać to co jest zasadnicze.

Przy wykonywaniu dzieła, przy wyborze wycinka i formatu koniecznym jest zapewnienie możliwości całkowitego ogarnięcia całego dzieła z dowolnego punktu widzenia. Stworzy to największą realistyczność i całkowitość wrażenia wzrokowego.

Wśród rozlicznych czynników, określających kompozycję i formę dzieła, istotną rolę odgrywa optyka fizjologiczna i — w szczególności — ruch ludzkiego oka przy postrzeganiu linii, kształtów i brył.

Jeżeli przed widzem znajduje się płaski obraz przestrzeni trójwymiarowej, w której zachodzi jakieś zjawisko, to dla postrzeżenia tego obrazu oko ludzkie musi wykonać pewien ruch konieczny dla ogarnięcia go wzrokiem. Im prostszy, naturalniejszy będzie ruch oka, tym łatwiej „odczyta się" to, co jest przedstawione.

Jeżeli artysta dąży do stopniowego ukazywania swojej koncepcji dzieła, to i droga oglądania tego obrazu okiem powinna być kierowaną kolejno. Jeżeli, przeciwnie, dąży on do natychmiastowego, momentalnego przyjęcia przez widza tego co jest najważniejsze, to ruch oka powinien również momentalnie objąć cały obraz.

Kompozycyjne rozwiązanie plakatu różni się znacznie od rozwiązania kompozycyjnego obrazu stalugowego i techniką wykonania i metodą plastyczną. Plakat jest dziełem sztuki obliczonym na natychmiastowe postrzeżenie często z dużej odległości, wśród ulicznego ruchu i innych czynników przeszkadzających uważnemu oglądaniu. Dlatego plakat powinien przyciągać ku sobie uwagę ostrością rysunku; jednocześnie sam obraz we wszystkich swoich szczegółach powinien być zbudowany tak, aby mógł być „odczytany" okiem w drodze najprostszej i najkrótszej.

Obraz albo fotografia może być poddany oglądaniu bardziej skupionemu i dokładnemu, i tu ruch oka, a zatem, i postrzeganie może okazać się wolniejszym. Jednak i w jednym i w drugim wypadku postrzeganie powinno być całkowitym, oko powinno ogarnąć całość obrazu.

Logiczny związek i treściowe współdziałanie przedstawionych w dziele sztuki przedmiotów i osób jest jednocześnie zasadniczą więzią kompozycyjną, określającą skojarzenia elementów formy plastycznej i ich postrzegania przy oglądaniu dzieła przez widza.

Wspominaliśmy wyżej o całkowitym ogarnięciu obrazu. Pod pojęciem tym rozumiemy ostre postrzeganie przestrzeni przedstawionej na płaszczyźnie. Uporządkowanie tej przestrzeni sprowadza się do tego, aby oko „odczytywało" ją od pierwszego planu wgłąb albo od głębi ku planowi pierwszemu. Powierzchnia płaszczyzny obrazu będzie jakgdyby szkłem, za którym widzimy obraz, ale oko zawsze powinno mieć punkty oparcia na powierzchni tego urojonego szkła, aby wyjść, po oglądnięciu przestrzeni, znów na powierzchnię obrazu i w ten sposób ogarnąć go wzrokowo.

Jeżeli oko nie ma punktu oparcia i drogi wyjścia z powrotem na płaszczyznę obrazu, spojrzenie widza rozprasza się i błądzi w przedstawionej przestrzeni. W wypadku takim oko kieruje się wgłąb przedstawionej przestrzeni i, dostrzegając jej szczegóły, nie ogarnia obrazu jako całości. Brak zorganizowanego centrum i wzrokowych punktów oparcia utrudnia odbiór i rozprasza uwagę. Obraz będzie postrzegany nie jako jedna całość, lecz jako zbiór nie powiązanych ze sobą szczegółów; postrzeganie takie jest zawsze utrudnione i dlatego wywołuje niezadowolenie widza, a w najlepszym wypadku pozostawia go obojętnym.

Punktami oparcia, określającymi uporządkowanie przestrzeni na płaszczyźnie, są plany przednie lub ramka wycinka. Zjawiska i zdarzenia przedmiotowej rzeczywistości, zwykle dla naszego oka i świadomości, ujęte w ramkę i oczyszczone ze wszystkiego zaprzątającego uwagę, staną się zrozumiałe dla postrzegania. Granice wycinka pomogą wyodrębnić to co jest najważniejsze.

Określenie ram wycinka dokonuje się wyborem punktu zdjęcia, najbardziej właściwego dla ujawnienia sensu przedstawionego zjawiska, a wybór punktu zdjęcia określa układ i wzajemne położenia przedmiotów na płaszczyźnie obrazu przez zestawienie i kształty których wyraża się treść wycinka.

Praca nad układem przedmiotów, ich współzależnością i stosunkiem do tła stanowi zasadniczą pracę nad artystyczną kompozycją zdjęcia.

Wybrać z tego lub innego zdarzenia to co najważniejsze i najistotniejsze, zamknąć to w ramkę, znaleźć tą ramkę — to już akt artystycznego oddania rzeczywistości, gdyż określenie ramki wycinka powinno przewidywać oczyszczenie od wszelkich zaprzątających uwagę drugorzędnych szczegółów, przeszkadzających postrzeganiu zasadniczej treści.

Artysta-fotograf, szczególnie dokumentarzysta, przy wyborze ram wycinka powinien znajdować tą ramę w swym przedmiocie zdjęcia. Mogłoby się zdawać, że jest on nadzwyczaj skrępowany w swej pracy naturą i całkowicie od niej uzależniony, nie posiadając możliwości cośkolwiek w niej zmienić, będąc zmuszony dokumentarnie oddać widziane. Jednakże, po zaznajomieniu się z możliwościami fotograficznej interpretacji plastycznej zjawisk rzeczywistości, przekonamy się, że i w fotografii istnieją bardzo szerokie możliwości twórczego ujęcia obrazu i podporządkowania jego elementów plastycznych zasadniczej idei dzieła. Z pomocą fotografującemu powinna przyjść tutaj pomysłowość twórcza i umiejętność wykorzystania wszystkich współczesnych zdobyczy optycznych i fototechnicznych swej sztuki.

Jedną z głównych możliwości organizowania materiału jest, jak wspomnieliśmy wyżej, wynajdywanie punktu widzenia aparatu.

Wynajdywanie punktu widzenia aparatu sprowadza się do tego, że dla ugrupowanych w przestrzeni osób i przedmiotów należy wynaleźć zrozumiały układ na płaszczyźnie obrazu.

Układ przedmiotów i osób w przestrzeni określa się przede wszystkim konkretną treścią obrazu. Kompozycja obrazu odpowiadać będzie życiowej prawdzie jedynie wówczas, gdy przedstawione na płaszczyźnie osoby i przedmioty będą „wyraźnie czytelne", to znaczy będzie zrozumiałym ich układ logiczno-przestrzenny i wzajemne powiązanie tematyczne.

Obraz fotograficzny jest przestrzenny. Zjawisko stopniowego zmniejszania się oddalających się przedmiotów, obserwowane w przestrzeni rzeczywistej, to jest perspektywę, obserwujemy również w fotografii. Odróżnia się dwa rodzaje perspektywy: liniową i powietrzną, czyli tonalną.

Perspektywa liniowa wyraża się, jak wspomnieliśmy wyżej, tym że przedmioty o jednakowej wielkości, przy oddaleniu od widza na różne odległości, wydadzą się mu tym mniejsze, im bardziej będą odległe.

Do perspektywy tonalnej należy zjawisko zmniejszania się kontrastowości między ciemnymi i jasnymi partiami przedmiotów i osób w miarę ich oddalenia od widza. Zagadnieniem perspektywy tonalnej zajmiemy się niżej, a tu wspomnieliśmy o niej jedynie poto, aby ponownie powrócić do zagadnień budowy liniowej.

Tak więc, im bardziej odległy jest przedmiot, tym mniejszy się wydaje i tym krótsze będą tworzące go linie; prócz tego, zgodnie z prawami fizyki, linie równoległe, w rzeczywistości prostopadłe do płaszczyzny obrazu, będące jakgdyby przedłużeniem wzroku przy zetknięciu z płaszczyzną obrazu (w tym wypadku z ramką obrazu), przestają być równoległymi i schodzą się w określonym punkcie (można go wyliczyć matematycznie), zwanym głównym punktem zbieżności.

Główny punkt zbieżności leży na poziomie oczu widza, i poziom ten określa linię horyzontu.

Jeśli przedmiot umieszczony jest pod kątem do widza, to linie jego boków schodzą się w bocznych punktach zbieżności.

Jeżeli punkt widzenia przesuwa się, to przesuwa się i linia horyzontu, przesuwają się i punkty zbieżności, zmienia się konfiguracja linii i zmienia się, w ten sposób, układ liniowy. Zmiana punktu patrzenia zmienia jednocześnie stosunki przestrzenne, rozmaicie oddając przestrzeń i znajdujące się w niej przedmioty i osoby.

Zjawiska perspektywiczne w fotografii zależą od kąta widzenia obiektywu, a więc od jego długości ogniskowej.

W ten sposób, widzimy, że układ liniowy obrazu fotograficznego określony jest punktem widzenia obiektywu; przy najmniejszym przesunięciu obiektywu w kierunku poziomym lub pionowym zmieniają się i stosunki w ułożeniu przedmiotów i osób w obrazie, a więc, zmieniają się ich kontury liniowe to jest rysunek optyczny.

Widzimy także, że w fotografii punkt zdjęcia określa rysunek optyczny, to znaczy kontury przedmiotów i osób dzięki którym widz rozróżnia ich kształty.

Przesunięcie punktu widzenia obiektywu daje możność artyście zajęcia się interpretacją liniową to jest zmianą rysunku optycznego w zależności od swoich zamierzeń plastycznych, i ułatwia osiągnięcie tych zamierzeń.

Artysta fotograf w każdym poszczególnym wypadku znajduje takie rozwiązanie perspektywiczne, jakie najbardziej oddaje przestrzeń i znajdujące się w niej przedmioty i osoby.

Przypadkowy nieprzemyślany układ perspektywiczny, uwarunkowany nieprawidłowym punktem patrzenia daje nieprzewidziane wyobrażenie o przedmiocie zdjęcia i wypacza zasadniczy sens obrazu. Przedmioty albo osoby, zamiast wyglądać, na przykład, majestatycznie, monumentalnie, mogą wydać się widzowi pomniejszonymi, małowyrazistymi; jakaś drobnostka może nieoczekiwanie zająć miejsce centralne itp.

Przy prawidłowym wyborze punktu widzenia linia horyzontu i punkt zbieżności podkreślają kształt przedmiotu, wykażą jego zalety, wzmocnią wrażenie wzrokowe i tym samym jaskrawiej przedstawią widzowi zasadniczą treść obrazu.

Wybór punktu widzenia warunkuje się ogólnym zamiarem kompozycyjnym zdjęcia. Wysokość horyzontu, określona punktem widzenia aparatu, odgrywa w kompozycji artystycznej rolę zasadniczą. Jeśli temat odtwarzanej sceny rozwija się wgłąb, to na to, aby osoby pierwszego planu nie zasłaniały sobą całej przestrzeni i osób usytuowanych w głębi, konieczny jest horyzont wysoki, który stworzy obraz bardziej zrozumiały i wyrazisty, niż horyzont niski. Przy budowie frontalnej, to jest równoległej do płaszczyzny obrazu, kiedy temat wyraża się akcją osób pierwszoplanowych, zastosowanie horyzontu niskiego podkreśli wyraziście te osoby i uwolni je od szczegółów drugorzędnych, znajdujących się w planie tylnym, gdyż przy horyzoncie niskim osoby planu przedniego będą wyższe, a osoby planu tylnego obniżą się w obrazie, co dopomoże wywołać u widza wrażenie monumentalności osób pierwszoplanowych.

Widzimy więc, że perspektywa, wybór tej czy innej wysokości horyzontu wpływają zasadniczo na charakter kompozycji plastycznej i organizują proces odbioru dzieła, kierując uwagę widza w to miejsce obrazu gdzie mieszczą się główne osoby i wydarzenia. Wybór wysokości horyzontu, to jest punktu widzenia, współdziała prócz tego wzmocnieniu łączności między widzem a obrazem, wzmocnieniu działania na widza w kierunku zamierzonym.

W fotografii, jak wspominaliśmy wyżej, perspektywa określa się długością ogniskowej stosowanych obiektywów. Zastosowanie obiektywów krótkoogniskowych o szerokim kącie widzenia daje możliwość zdjęć przedmiotów z odległości bardzo małych, a przy tym na zdjęciach wybitnie zwiększają się skróty perspektywiczne. Dzięki tej właściwości optycznej można osiągnąć zwiększenie głębi przedstawianej przestrzeni i wybitne powiększenie osób i przedmiotów planu przedniego w stosunku do osób i przedmiotów planu dalszego. Ostre skróty perspektywiczne zawsze podkreślać będą wrażenie ruchu i głębię oddanej przestrzeni.

Ta zdolność do deformacji przestrzeni przy umiejętnym wykorzystaniu wzbogaca fotografię nowymi środkami wyrazu artystycznego. Korzystać jednak z tych środków należy w określonych granicach, nie wypaczając zewnętrznych kształtów przedmiotów i podporządkowując środki wyrazu zrozumiałości zasadniczej idei dzieła.

Artysta-fotograf wybierając kąt widzenia, to jest odległość ogniskową obiektywu i wysokość horyzontu, powinien wychodzić zawsze z założenia, że podstawowym jego celem jest osiągnięcie artystycznej prawdy. Nieprawidłowo dobrana wysokość horyzontu, zbyt szeroki kąt widzenia, mogą doprowadzić do nadmiernego skażenia rzeczywistych konturów przedmiotów i przestrzeni.

Zbyt niski punkt zdjęcia wyrywa przedmiot z otoczenia zniekształcając go perspektywicznie na tyle, że wszelkie realne kontury postaci ludzkiej i jej ruchy giną — treść obrazu staje się dla widza niezrozumiałą.

Przy wyborze punktu zdjęcia artysta-fotograf powinien dążyć do tego, aby jego obraz był całkowicie zrozumiały dla widza zarówno pod względem logicznego układu przedmiotów w przestrzeni, jak i sensu ich współdziałania.

Niemożliwym jest podanie dokładnych wskazówek jak technicznie wynaleźć w każdym poszczególnym wypadku prawidłowy punkt zdjęcia i jaki mianowicie punkt widzenia okaże się absolutnie prawidłowym.

Ilość punktów patrzenia na każdy temat może być nieskończona, jednak w każdym wypadku należy dążyć do znalezienia tego jedynego punktu widzenia, który najbardziej pełnowartościowo i wyraźnie ukaże treść tematu. Tylko ten punkt będzie prawidłowy.

W jednym wypadku scena masowa, ujęta z góry, da prawidłowe wyobrażenie o ilości ludzi i ich współdziałaniu; w drugim wypadku to, że gmach albo postać ludzka ujęte są z dołu, podkreśli monumentalność i oczywiście kontury tematu zdjęcia od zaprzątających uwagę szczegółów, które byłyby widoczne przy zdjęciu tego samego tematu z góry. Wszystkich wypadków wymienić niepodobna; artystyczny smak fotografa, świadomość ostatecznego celu, do którego dąży w swej pracy i znajomość właściwości różnych elementów kompozycji plastycznej, dopomogą mu w każdym wypadku znaleźć takie lub inne lecz właściwe rozwiązanie.

tłumaczył Z. Obrąpalski

GRAŻYNA WYSZOMIRSKA

Bój o czytelnika

Od dawna już zastanawia mnie dziwny paradoks występujący w polskim ruchu fotograficznym. I ciekawe, paradoks ten jest chroniczną chorobą naszego życia fotograficznego niemal od chwili jego zarania, aż — niestety do chwili obecnej. A cała rzecz przedstawia się następująco. Od chwili zawiązania się pierwszego polskiego stowarzyszenia skupiającego wszystkich fotografujących i od chwili ukazania się pierwszego polskiego pisma poświęconego sprawom fotografii upłynęło już pół wieku. Od tego czasu na terenie Polski działały przeróżne stowarzyszenia, towarzystwa, związki fotograficzne wydające czasopisma i periodyki i ta praca ich była — bądź co bądź — oznaką pewnej żywotności i przedsiębiorczości polskich fotografów. A jednak wszystkie te czasopisma miały tak krótki suchotniczy żywot. I to bez wyjątku wszystkie. Począwszy od „Światła" o którym wspomnienie czytaliśmy niedawno, poprzez „Fotografa Warszawskiego", „Polski Przegląd Fotograficzny", „Fotografa Polskiego", „Foto", „Przegląd Fotograficny" i tyle innych.

Spróbujmy sprawę zanalizować. Co było powodem tak nikłego i przeważnie krótkiego żywota polskich czasopism fotograficznych w okresie międzywojennym? Przecież nie brakło wówczas zwolenników fotografii, urządzano liczne wystawy, konkursy, zdobywano nagrody w kraju i za granicą, chciwie chłonięto każdą nowość techniczną, a jednak... Jednak nie zdołano przezwyciężyć dziwnej obojętności, ignorancji niemal w stosunku do własnej prasy fotograficznej. Przeglądając roczniki z tamtych lat stale natrafiamy na nawoływania do regularnego opłacania prenumeraty, zjednywania nowych czytelników itp. bo od tego uzależniony jest dalszy byt czasopisma. Bierność i ignorancja czytelników stwarzała małą pokupność, a co za tym idzie niski nakład czasopisma. Niski nakład z kolei pogrążał pismo w kryzys nierentowności. Najlepszym tego przykładem „Polski Przegląd Fotograficzny". Aż przykro jest czytać pożegnanie ówczesnej Redakcji i Zarządu Towarzystwa Miłośników Fotografii w Poznaniu zamieszczone w Nr 12 z grudnia 1930 r. Czytamy w nim dosłownie: „Zeszytem grudniowym zamykamy rok naszego pisma istnienia szósty i... ostatni. Niski nakład czasopisma i związane z tym wysokie koszta druku, ilustracji i administracji są wyższe niż cena sprzedażna numeru". Ta ciągła walka z podobnymi trudnościami oczywiście mocno wyczerpywała żywotne siły Redakcji.

Ale czym spowodowana była ignorancja i bierność czytelników?

Tu winę ponosiły chyba tylko redakcje. I ukazywały się od czasu do czasu głosy rzeczowo przedstawiające przyczyny małej popularności czasopisma. I tak, np. dr Antoni Wieczorek małą popularność widzi głównie w kryzysie treści. W jednym ze swych artykułów pisze: „Te same wałkują się tematy, tak samo się je rozwadnia. Gdzie sięgnąć, próżnobyśmy szukali czegoś nowego. Większość artykułów jest taka, że przeczytawszy początek, możemy nie znać końca, bo bez czytania wiemy, co tam będzie". Ten kryzys treści uważa Wieczorek za wynik braku dobrego sztabu piszących. Stąd też ciągle nawoływania do pisania artykułów i stałe powtarzanie się jednych i tych samych nazwisk, a co za tym idzie wałkowanie jednych i tych samych tematów w różnych wariantach. I to pewnie było główną przyczyną bierności naszych amatorów. Bez otwierania nowego numeru czasopisma, mogli wiedzieć co będzie on zawierał.

Drugi moment, to zapewne wrodzona niechęć do czytania i brak gotówki powodowany ciężkimi warunkami życia.

Brak gotówki to też jedna z przyczyn, bo np. takie „Wiadomości Fotograficzne" miały nakład jak na nasze stosunki bardzo wysoki. Ale też „Wiadomości Fotograficzne" opierały swój byt wyłącznie na reklamach i były finansowane przez kupca i przez to miały bardzo niską cenę, a nawet były w celach reklamowych rozdawane gratisowo.

No, ale czasy międzywojenne są już daleko poza nami, w naszym życiu zaszło wiele zmian na lepsze. W Polsce Ludowej, nakłady czasopism i dzienników, książek i wydawnictw wszelkiego rodzaju wzrosły do niespotykanych dotychczas rozmiarów i wzrastają w dalszym ciągu. Objaw to doskonały.

Zwolenników fotografii jest u nas mnóstwo. Zawodowców, amatorów, artystów, nie zliczysz ich wszystkich. Ruch fotograficzny w Polsce nigdy nie był jeszcze tak dynamiczny i twórczy jak obecnie. W każdym większym mieście istnieją oddziały Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Polskiego Związku Fotografików, istnieją licea fotograficzne, powstają coraz to nowe zakłady fotograficzne uspołecznione itd. itd. W ciągu jednego roku kalendarzowego urządzanych jest kilka, czasem nawet kilkanaście różnych wystaw fotograficznych, konkursów z wysokimi nagrodami pieniężnymi, Oddziały PTF urządzają kursy fotograficzne dla początkujących i zaawansowanych, Państwo stwarza nam i zabezpiecza doskonałe warunki rozwoju, a jednak... jedyne w Polsce czasopismo fotograficzne, organ PTF. „Świat Fotografii" ukazuje się w nakładzie 1300 egzemplarzy!

Momenty tego rodzaju jak brak podstaw finansowych — mające miejsce przed wojną — obecnie nie mają znaczenia. Podstawy te, zabezpiecza nam Państwo swoimi planowymi subwencjami. Redakcja nie potrzebuje troszczyć się i zabiegać o reklamy, wydawców itp. kłopoty.

Dlaczego więc „Świat Fotografii" nie potrafił zdobyć popularności, zainteresować ogółu? Oto ciekawe pytanie. Palącym staje się więc znalezienie przyczyny, wykrycie błędu i usunięcie go.

Moim zdaniem, główną przyczyną tak małej popularności „Świata Fotografii, był brak szerokiej platformy i brak powiązania z masami — że użyję tego zwrotu. Winę ponosiła polityka byłej Redakcji. I na tym miejscu ostro wystąpię przeciwko dotychczasowej polityce Redakcji. To wytknięcie błędów niechże będzie ostrzeżeniem dla nowego Zespołu, dla jego pracy, by nie powtórzyły się — słuszne zresztą — ataki i ostre krytyki na nasze pismo. Wiadomo przecież, że nastąpiła zmiana Redakcji i mamy nadzieję, że nowy Zespół nie zawiedzie nas, poprowadzi nową drogą.

Weźmy dla przykładu pierwszy lepszy numer „Świata Fotografii" z lat ubiegłych. Czy treść jego może zainteresować ogół? Znajdujemy w nim same uczoności — interesujące szczupłe grono — same -izmy, -logie, itp. itp., nużące już przy samym odczytywaniu tytułów. Nieraz sam temat poruszany w artykule mało kogo interesuje, a w dodatku gdy jest nudnie i bezbarwnie napisany, pobudza do senności. Brak szerszego traktowania zagadnień fotograficznych, okręcanie w kółko jednego i tego samego, powtarzanie po kilkakroć w różnych wersjach recenzji z jednej i tej samej wystawy (przeważnie nudnych i nieciekawych, bo brak u nas dobrych recenzentów), przedrukowywanie ich nawet z pism codziennych, oraz temu podobne nudne sprawy nie mogą oczywiście zainteresować ogółu. Brak polotu, lekkości pióra, jałowość zakrywana umiejętnie napuszonym stylem, obcymi wyrazami, ciężkość i oschłość artykułów czyniła je mało przystępnymi. Oczywiście dobór tego rodzaju artykułów jest winą tylko Redakcji chcącej za wszelką cenę stworzyć pismo problemowe, elitarne i chcącej nadrobić swoją nieumiejętność wytwornością tematów.

A więc, ciężka atmosfera czasopisma, oraz jego nieregularne ukazywanie się — co było również wynikiem złej polityki Redakcji — stwarzały, że o piśmie nie myślano i zapominano, że w ogóle istnieje.

Ponadto brak jakiejkolwiek propagandy. Zdarzały się i zdarzają nawet dziś wypadki, że wielu członków PTF nie wie o ukazywaniu się „Świata Fotografii". Słuszne więc były liczne ostre krytyki na temat naszego pisma. One to zapewne przyczyniły się do zmiany Redakcji. I dziwić się jedynie należy, że zmiana ta nastąpiła tak późno, że dopuszczono do tak fatalnego zaniedbania pozycji jedynego w Polsce pisma fotograficznego, do zmarnowania tylu lat i zaprzepaszczenia takich możliwości. I w tym miejscu winien nastąpić ostry i gwałtowny zwrot nowego Kolegium Redakcyjnego.

Chodzi mi o żywszy, bardziej życiowy dobór artykułów, zjednanie sobie nowych utalentowanych piór. Z zeszytów które wyszły spod redakcji nowego Kolegium, można już wyczuć zmianę na lepsze. Oczywiście za krótki to okres by można już mówić o jakichś sukcesach, za krótki też okres by można wyciągnąć jakieś wnioski czy wytknąć nowe błędy. Należy jeszcze jakiś czas poczekać, dać możność pokazania nowemu Kolegium co umie, pozwolić mu wyrobić swój własny styl pracy. Bo treść pisma musi być tak dobrana, by zainteresowała i zatrzymała przy sobie każdego fotografującego.

W nowo redagowanych zeszytach zauważyć już można pewne urozmaicenie treści, nowe ciekawe rubryki, odczuwa się świeży oddech. Za bardzo trafne, uważam np. informowanie czytelników o historii naszego ruchu fotograficznego. Bo mało kto z nas — szczególnie z młodszej generacji — zna tą przeszłość. A interesuje ona chyba każdego. I dlatego niech mi wolno będzie zwrócić się na tym miejscu z apelem do wszystkich kolegów starszych wiekiem do publikowania na ten temat wspomnień z lat swojej młodości, do notowania swych prywatnych uwag na temat ówczesnego ruchu fotograficznego. Piszcie o wszystkim co dotyczy historii fotografii w Polsce, o ludziach którzy się nią zajmowali, którzy w tamtych latach prym dzierżyli, nadawali ton i styl pracy towarzystwom fotograficznym amatorskim lub zawodowym. A może ktoś posiada oryginalne materiały, przyczynki do tego tematu? Publikowanie to bardzo cenna rzecz, gdyż słowo drukowane nigdy tak łatwo nie zaginie, zawsze przetrwa jakiś egzemplarz do naszych potomków, którzy w przyszłości będą mogli stąd czerpać swoje wiadomości.

Jak mnie słuchy doszły, dalszym celem umiejętnej polityki nowej Redakcji będzie dążenie do spopularyzowania czasopisma nie tylko pomiędzy członkami towarzystw fotograficznych, ponadto planowane jest podniesienie niskiego nakładu, obniżenie ceny pisma, podniesienie honorariów autorskich i, co bardzo ważne, zapewnienie regularnego ukazywania się pisma.

Spopularyzowanie czasopisma będzie musiało pójść głównie poprzez przezwyciężenie bierności lub ignorancji fotografujących do swego pisma. Będzie to główne zadanie Redakcji. Bo trudno uwierzyć, ażeby większość fotografujących interesowało tylko samo pstrykanie, a nie interesowały ich ogólne zagadnienia fotografii. To samo dotyczy też fotografów zawodowych. Jest ich przecież w Polsce bardzo dużo, a ciekawe, że oni najmniej czytają prasę fachową, która przecież winna ich interesować z racji swego zawodowstwa. Może interesują ich tylko ściśle techniczne artykuły?

W walce o czytelnika, nowa Redakcja wykaże swoje umiejętności i żywiołowość, fotografujący czytelnik musi jednak porzucić swą dotychczasową bierność, ospałość, przez co pokaże swoją kulturę. Wówczas nakład czasopisma będzie wynosił co najmniej dziesięć tysięcy.

E. SZMIDTGAL

Materialistyczne kryteria w fotografice

1. Pojęcia wstępne

Na piękno dzieła sztuki składa się harmonijne współdziałanie szeregu czynników. Niektóre z tych czynników, przynajmniej przy obecnym stanie naszej wiedzy w tej dziedzinie, mogą być ujmowane tylko subiektywnie, według indywidualnych upodobań i smaku danego twórcy czy też odbiorcy, niektóre zaś podpadają pod kryteria materialistyczne. W związku z tym w naszej pracy na odcinku fotografiki nie powinniśmy negować istotnej roli subiektywizmu w doznaniach estetycznych, ale winniśmy też chcieć i umieć operować należycie tymi elementami dzieła, które u przeważającej większości odbiorców z naszego środowiska cywilizacyjnego w podobny sposób kształtują doznania intelektualne, i dzięki temu stały się dla nas obiektywnymi czynnikami wartości dzieła w sensie pozytywnym czy też negatywnym.

Gdzie faktycznie leży granica, do której sięgają obiektywne kryteria dzieła sztuki, nie jesteśmy obecnie w możności ściśle ustalić. Jest rzeczą znamienną, że poszczególne kierunki artystyczne różnią się w sposób istotny pomiędzy sobą m .in. właśnie miejscem, gdzię tę granicę chcą widzieć.

Charakterystyczna dla formalizmu była m. in. skłonność do umniejszania roli kryteriów obiektywnych w twórczości artystycznej. Powyższe miało swe źródło w agnostycyźmie — filozofii głoszącej niepoznawalność praw rządzących człowiekiem i jego otoczeniem, w danym przypadku praw psychologii. Dziwne jest, że w sztuce agnostycyzm doszedł do szczytowego nasilenia w okresie największego rozkwitu nauk przyrodniczych, właśnie wtedy, kiedy między innymi Pawłow dowiódł ścisłego związku między materią a przeżyciami intelektualnymi człowieka.

W odróżnieniu od formalistów, realiści zawsze wysoko cenili obiektywne kryteria w twórczości, dążyli do ich poznawania, doskonalenia i rozwoju.

Formalizm w plastyce negował znaczenie tematu, a w dużym stopniu też techniki zarysu, bo to było jego definicją. Ale trudniejsza sprawa była z kompozycją, która już w okresach wcześniejszych doczekała się szeregu zupełnie konkretnych sformułowań. Otóż formalizm podchodził do kompozycji tak, jak gdyby ona nie podpadała pod kryteria obiektywne, a dawała się co najwyżej wyczuwać. Formaliści ogólnie wyrażali się o kompozycji, oczywiście tej zdematerializowanej, z wielkim szacunkiem i w sposób jawny nie zwalczali klasycznych sformułowań na temat kompozycji, ale jednocześnie wykorzystywali wszelkie niedociągnięcia tych sformułowań, by sugerować niepoznawalność praw rządzących budową obrazu.

Że dotychczas sformułowane prawa kompozycji są mocno niedoskonałe, każdy wie. Ale stąd nie wolno wyciągać wniosku o niemożliwości postępu na tej drodze. Znamy prawa przyrodnicze, które w pierwotnym brzmieniu też były bardzo niedoskonałe, a zgodnym wysiłkiem pokoleń zostały udoskonalone w sposób, pozwalający dziś rozbijać atomy. Otóż w plastyce formalistycznej tego rodzaju dążeń nie obserwowało się.

Co ciekawsze, formaliści w niektórych wypadkach sami zniekształcali klasyczne prawa kompozycji w sposób utrudniający im wytrzymanie krytyki. I tak np. formaliści interpretowali prawo równowagi obrazu w sposób taki, jak gdyby istniały i mogły być dobre tylko obrazy formalistyczne[1]), a więc szczególnie ubogie w treść. W taki sposób sformułowane kryterium równowagi obrazu nie mogło wystarczyć dla oceny dzieł innych kierunków artystycznych, głównie realistycznych, bogatych w treść. W galeriach można i zawsze można było znaleźć duże ilości mistrzowskich obrazów, które nie czynią zadość formalistycznemu kryterium równowagi, a mimo to dla oka widza są doskonale zrównoważone. Otóż formaliści nie tylko nie chcieli zrewidować swego błędnego sformułowania, ale właśnie wykorzystywali rzekomą sprzeczność praw kompozycyjnych z rzeczywistością dla podważania autorytetu tych praw.

Formaliści, szczególnie bardziej skrajnych odłamów głosili, że są wykonawcami sztuki w najbardziej idealnym znaczeniu tego słowa, uprawianej jedynie dla własnego zadowolenia, a nie dla jakichkolwiek celów zmaterializowanych czy też sławy (sztuka dla sztuki). Odcinali się murem wyniosłości od odbiorców, unikali nawet mówienia o sztuce normalnym językiem zrozumiałym dla ogółu. Twierdzili, że dla powstania dzieła sztuki potrzebne jest natchnienie artysty jako warunek nie tylko konieczny, ale także wystarczający. Posiłkowanie się przy tworzeniu czy też ocenie dzieła jakimikolwiek kryteriami obiektywnymi traktowali jako styl pracy rzemieślniczy nie dający się pogodzić z prawdziwą sztuką. Głosili, że odwoływanie się do konkretnych praw kompozycyjnych jest skrępowaniem wzniosłego ducha artysty i praktycznie wyrugowali kompozycję z arsenału środków technicznych plastyka.

---

[1]) J. Jekielczyk „Izobrazitelnoje mastierstwo w fotografii" Goskinoizdat 1951, str. 53—58.

W fotografice było nie wiele lepiej. W fotografice uznawanej na ogół realizmu nie wiele widywaliśmy. Walczyły o prymat impresjonizm — umiarkowany odłam formalizmu, oraz jego antyteza naturalizm. Naturalizmowi prawa kompozycji były jeszcze bardziej nie w smak, aniżeli formalizmowi. Typowy pogląd naturalizmu w tej materii wyraził H. Windisch w jednej ze swych popularnych prac słowami następującymi: „Kompozycja! Ten wyraz działa odstraszająco. Za dużo atramentu na ten temat spłynęło. A tymczasem nie ma takiego sformułowania o równoważeniu się mas, w stosunku do którego nie dałoby się udowonić coś wręcz przeciwnego za pomocą szeregu przykładów". Z powyższych słów Czytelnik miał prawo wyciągnąć wnioski, że kompozycją w ogóle szkoda sobie głowę zaprzątać, bo to i tak na nic się nie zda. Jak widzimy więc, na odcinku poznawalności praw kompozycji te dwie antytezy, naturalizm i formalizm, doskonale potrafiły dojść do porozumienia.

Nie wiele lepiej bowiem potraktowali kompozycję fotograficy z pod znaku impresjonizmu. M. C. Santeuil[2]) w swej znanej na naszym terenie „Gramatyce" — swojego rodzaju kodeksie stylu impresjonistycznego, podaje Czytelnikowi niektóre zasady kompozycji, a także przykłady dodatnie i ujemne z punktu widzenia impresjonizmu, ale jednocześnie podrywa autorytet nawet tego, co sam mówi o kompozycji. Twierdzi bowiem: „Można nawet czynić sobie zabawę z przekraczania zasad kompozycji, ale na to trzeba być wielkim artystą". Zdanie to w sposób typowy dla formalizmu umniejsza rolę zasad kompozycji w powstawaniu dzieła sztuki.

Niechęć do materialistycznego ujmowania kompozycji wyziera też z naszego piśmiennictwa; ten rodzaj tematyki na łamach „Świata Fotografii" dawniej należał chyba do największych rzadkości, i reprezentowany był jedynie przez znikomy odsetek autorów.

Dla rozwoju naszej fotografiki wydaje się niezbędnym zejść z martwego punktu agnostycyzmu, na którym fotografikę unieruchomił formalizm. W tym celu winniśmy przede wszystkim dokonać rewizji niektórych pojęć w zakresie estetyki.

Pierwszy punkt, wymagający rewizji pojęć, to sprawa związku pomiędzy pojęciami artysty i dzieła sztuki. Otóż o tym, czy dzieło jest dziełem sztuki, decyduje nie to, czy wykonał je właśnie artysta, załamując w swej indywidualności jakąś rzeczywistość, a jedynie cechy dzieła. Nie fakt, że autora uznawaliśmy jako artystę, pasuje dzieło na dzieła sztuki, a co najwyżej dzieło może pasować autora na artystę. Może się nie udać dzieło nawet człowiekowi, który poza tym tworzył rzeczy na najwyższym poziomie, a może też dzieło sztuki powstać przypadkiem, np. przez odtworzenie rzeczywistości w sposób najbardziej obiektywny, jak to się tylko da. O tym, czy ktoś jest artystą twórcą, i w jakiej mierze, będziemy sądzić co najwyżej na podstawie tego, czy poziom i udział wartościowych dzieł w twórczości danego autora upoważnia do przypisania osiągniętych wyników jego kwalifikacjom, czy też przypadkowi.

Po wtóre, czy jakieś dzieło jest dziełem sztuki, decyduje wielkość i trwałość w czasie uznania ze strony tego społeczeństwa, dla jakiego dzieło jest przeznaczone. Nie można o odbiorcy twierdzić jakoby był profanem jedynie na podstawie tego, że mu się podobają rzeczy odbiegające od mody artystycznej panującej w danym okresie.

Inaczej mówiąc, pracując na odcinku podniesienia kultury plastycznej widza, nie wyrywajmy z korzeniami jego osobistych upodobań, bo inaczej sami zejdziemy na manowce, tak jak to było z formalistami. Liczmy się z upodobaniami odbiorcy kompromisowo w tym samym stopniu, w jakim chcemy, by on się liczył z naszymi. Nie ma artyzmu w oderwaniu od środowiska z którego się pochodzi i dla którego się tworzy.

Po trzecie: nie ma jakiejś zdematerializowanej sztuki przez wielkie S, dającej się odgrodzić wyraźną linią graniczną od rzemiosła.

Jeżeli nawet istnieją stuprocentowe dzieła sztuki stworzone dzięki natchnieniu utalentowanej jednostki bez jakiegokolwiek naśladownictwa, a więc nawet bez posługiwania się zaawansowanymi metodami technicznymi, to dzieła te są taką rzadkością w dziejach wszechświatowej plastyki, że jakiekolwiek uogólnienia na ten temat są niemożliwe. Przeważająca większość powszechnie uznanych dzieł sztuki powstała ze ścisłego współdziałania talentu z wysoką techniką plastyczną i nawet ze żmudną pracą, a więc w oparciu między innymi o te czynniki, które według kryteriów formalistycznych degradują dzieło do poziomu rzemieślniczego.

Do powstania jednego dzieła przyczyniła się w większej mierze praca i technika, do drugiego w większej mierze natchnienie — odpowiednik tej nieważkiej piątej esencji alchemicznej, która miała przetwarzać ołów w metal szlachetny, ale to są tylko różnice ilościowe, bez ostrego przejścia.

Zresztą nawet historycznie sztuka i rzemiosło wywodzą się z jednego pnia genealogicznego. Rzemieślnik wykonujący w średnich wiekach zbroję, ozdobną szatę lub naczynie, wobec niskiego poziomu techniki musiał odwoływać się do swego talentu w niemniejszym stopniu, aniżeli dzisiejszy fotografik. Dla przypomnienia podamy, że do historii przeszło sporo rzemieślników-artystów. Należą tu Benvenuto Cellini —złotnik, Wit Stworz — snycerz i inni.

Biorąc powyższe pod uwagę możemy i powinniśmy nie tylko posługiwać się w pracy za-

---

[2]) M. C. Santeuil „Gramatyka artyzmu fotograficznego". Tłum. J. Bułhak, Poznań 1947.

awansowanymi metodami technicznymi, lecz i mówić o sztuce zwykłym językiem naszego narodu, wolnym od frazesów pozbawionych pokrycia.

2. Rola obiektywnych kryteriów w twórczości.

Czynnikami podpadającymi pod obiektywne kryteria i harmonijnym współdziałaniem przyczyniającymi się do artystycznego efektu są: temat dzieła i technika. Technika w plastyce z kolei składa się z techniki zarysu, która w fotografice jest techniką optyczną, oraz z techniki światłocienia, która w fotografice jest techniką bromową.

Nie ma kompozycji dobrej bez względu na temat, i nie ma też techniki optycznej ani bromowej, któreby były dobre bez względu na temat. Czynniki te muszą być zharmonizowane i podporządkowane tematowi, jako nadrzędnemu czynnikowi organizującemu.

Czy z kolei dobry temat i zharmonizowana z nim technika starczą na stworzenie dzieła sztuki? Przy dzisiejszym stanie naszej wiedzy o tematyce i technice, szczególnie technice budowy obrazu, napewno nie. Czy jednak starczą po dostatecznym pogłębieniu naszej wiedzy w tych dziedzinach? Wydaje się to wątpliwe, ale poza tym nie sposób na to z całą stanowczością odpowiedzieć przy dzisiejszym, ogólnie dość niskim stanie naszej wiedzy z dziedziny estetyki — nauki o pięknie. Jest w każdym razie bardziej prawdopodobne, że odpowiednio udoskonalone kryteria obiektywne wystarczą dla oceny dzieł czy to już istniejących, czy też w trakcie powstawania, aniżeli bezpośrednio do tworzenia dzieł jako czynnik inicjujący.

Przy obecnym stanie rzeczy siła obiektywnych praw dotyczących tematyki i techniki leży w możliwości wskazywania pewnych granic, w obrębie których twórca powinien się utrzymywać, i których lekkomyślnie przekraczać nie należy. W żadnym zaś wypadku nie istnieją niezawodne recepty na tworzenie dzieł sztuki, i prawdopodobnie też nigdy nie będą istniały.

W jaki sposób tedy fotografik może w praktyce korzystać z obiektywnych praw dajmy na to kompozycji obrazu? Ot, ogląda przez celownik albo na matówce jakiś motyw, który mu się podoba, powiedzmy krajobrazowy i próbuje różne wycinki. Przypuśćmy, że w motywie wypada linia horyzontu. Wobec tego trzeba zdecydować się, co ma być głównym przedmiotem zdjęcia — ziemia czy niebo, i zależnie od tego umieścić horyzont w górnej, czy też dolnej połowie obrazu. Jeżeli głównym przedmiotem zdjęcia ma być np. jakieś drzewo, umieszczamy je na mocnej linii obrazu z prawej lub z lewej strony, mniejwięcej w oparciu o złoty podział. Wybieramy, która z alternatyw jest korzystniejsza, przy której mamy lepszy dobór i rozmieszczenie elementów towarzyszących. Próbujemy kamerę nieco unieść w górę i z kolei opuścić; przesunąć w prawo i w lewo. A więc niejako tworzymy w krótkim czasie dużą ilość obrazów — wersji tego samego zasadniczego motywu, szybko oceniamy dla każdej wersji zgodność z tematem a także kompozycję według znanych nam obiektywnych praw i wybieramy alternatywę najbardziej korzystną. Ostateczna korekta dzieła następuje przy kopiowaniu i przy obcinaniu pozytywu. Przy takim podejściu do zagadnienia obiektywne prawa budowy obrazu nigdy nie sprowadzą nas na bezdroża, a w dużej mierze przyczynią się do powstawania wartościowego dzieła, aczkolwiek posługiwaliśmy się tymi prawami tylko jako czynnikiem krytyki i eliminacji poszczególnych wariantów powstającego dzieła.

Prawa kompozycyjne wielokrotnie przyłożone w sposób świadomy do dzieł gotowych czy też powstających, na skutek nawiązywania w naszej korze mózgowej pewnych dróg łączności, z czasem poczynają nam służyć już całkiem automatycznie i podświadomie, tak samo jak widok liter złożonych w wyraz od razu wywołuje w naszym intelekcie pojęcie odpowiadające napisanemu wyrazowi. I to właśnie może być przyczyną, dla której wielu twórców i krytyków nie zdaje sobie sprawy, że w pracy swej faktycznie posiłkują się znanymi im prawami obiektywnymi, mocno zakorzenionymi w ich intelekcie. Do tego dołącza się fakt, że ludziom na ogół łatwiej przychodzi coś zrobić, aniżeli sformułować, co robią, a tymbardziej dlaczego właśnie tak robią. Tym niemniej zdecydowane wypieranie się stosowania obiektywnych praw kompozycji przy tworzeniu czy też przy krytyce, choćby w zakresie zilustrowanym na przytoczonym tu przykładzie, wydaje się obłudą albo ignorancją.

3. Tematyka.

Co można powiedzieć konkretnego o temacie? Przede wszystkim odtworzenie tematu w obrazie winno być dokonane w sposób nienagannie czytelny dla widza. Widz patrząc na obraz winien odrazu widzieć, co autor chciał przedstawić, nie odwołując się nawet do tytułu obrazu. To jest podstawowy kanon estetyczny realizmu w plastyce.

W odróżnieniu od formalistów nie bójmy się mocnego tematu i bogactwa treści w obrazie. Do sprawy tematu należy podchodzić jak najliberalniej. Realizm nie zna żadnych ograniczeń tematycznych poza zdrowym rozsądkiem. Bylebyśmy jako temat naszego zdjęcia obrali temat dobrze nam znany i umiłowany, bo bez tego warunku pozbawiamy się szans na stworzenie dzieła sztuki. Nie ulega wątpliwości, że u podstaw twórczości b. znanego marynisty Ajwazowskiego leżało poznanie i umiłowanie morza, tak samo jak tajemnicą artyzmu i oryginalności Bułhaka było umiłowanie ojczystego krajobrazu. By stworzyć piękne dzieło obrazujące odbudowę Warszawy, trzeba radośnie przeżywać jej zmartwychwstanie z popiołów; by stworzyć

piękny obraz manifestacji, trzeba wierzyć w hasła, napisane na transparentach.

W zakresie tematyki grzechy formalizmu były najcięższe. Przy obłudnie głoszonej zasadzie, że nie ważne **co**, a **jak** się fotografuje względnie maluje, formalizm w skrajnym swym odłamie, surrealiźmie doszedł do zupełnego zdyskryminowania wszelkiej tematyki. Wpływy szkoły formalistycznej na naszym terenie były bardzo mocne. Objawiło się to pod postacią obawy przed wszelkimi tematami związanymi z życiem człowieka, jego walką o byt, rozrywką itp. Szczególnie mocna była przed wszelkimi formami reportażu — tej formy twórczości w zakresie której fotografika ma możliwości najbardziej bezkonkurencyjne.

Realizm w pełni uznaje nawet ten potępiony przez formalistów reportaż, jako jedną z pełnoprawnych form twórczości artystycznej, jeżeli ten reportaż posiada walory artystyczne. Oczywiście, jeżeli ten reportaż zostanie opracowany nie pod kątem stworzenia dzieła sztuki, a pod kątem maksymalnej sensacyjności, jest rzeczą mało prawdopodobną, by obraz miał walory artystyczne.

Piękno tematu, bo takowe niewątpliwie istnieje, jest podstawowym składnikiem piękna dzieła. Dostrzeżenie piękna w naszym otoczeniu, jest tym właśnie elementem artystycznej twórczości na który najtrudniej o obiektywne wskazówki. W każdym razie człowiek, który widzi piękno tylko w gładkim obliczu młodej niewiasty, a nie potrafi się go doszukać w pooranej zmarszczkami twarzy uczonego, ma mało szans na stworzenie dzieł sztuki.

Współczesna fotografika nasza i nieomal wszystkich krajów, za wzorem klasycznego malarstwa stosuje jako obowiązującą zasadę jedności tematycznej. Fotogram winien mieć jeden temat, i tematowi też winna być podporządkowana całość treści i techniki. Jeżeli z obrazu jesteśmy w możności bez szkody dlań wyodrębnić coś, co nie należy do tematu głównego i może stanowić temat oddzielny, wówczas ten temat oddzielny musi być logicznie bardzo słaby, a wizualnie (w zakresie przyciągania wzroku widza) tak podrzędny, by nie odrywał wzroku i uwagi widza od tematu głównego. Ten warunek musi być dotrzymany dla zapewnienia pełnej czytelności i zrozumiałości treści, a także dla zagwarantowania tematowi tej przodującej roli, jaką on odgrywa w realistycznym obrazie.

A więc w obrazie zasadniczo powinny znajdować się tylko te elementy, które są potrzebne dla uzyskania pełnej wyrazistości obrazu i sugestywności w sensie tematycznym. Elementy logicznie obojętne a tymbardziej obce, im mniej są związane z tematem obrazu, tym mniej powinny wpadać w oko swoim kształtem, kontrastowością walorów i położeniem.

Obok elementów obojętnych, które bez szkody dałyby się z obrazu wyeliminować, ale poza tym widza nie rażą, teoretycznie są też w obrazie do pomyślenia elementy, pozostające w zupełnej sprzeczności z tematem głównym. Do takich elementów sprzecznych z tematem należałoby zaliczyć np. postać w pretensjonalnym miejskim ubiorze wśród pierwotnego górskiego krajobrazu, cienie przedmiotów nie wchodzących w skład obrazu, i wiele innych. Widok takich elementów wzbudza u widza w pierwszym rzędzie niepokój i wątpliwości, skąd się w ogóle coś takiego wzięło w polu widzenia. Rzecz jasna, nie sprzyja to skoncentrowaniu uwagi na zasadniczym wątku tematycznym, wprost przeciwnie, rozprasza uwagę widza.

Należy z całym naciskiem podkreślić, że występowanie takich elementów sprzecznych z tematem jest szczególnie niekorzystne dla obrazu jako zwartej całości i z tego samego powodu niedopuszczalne. Co do elementów obojętnych, raczej toleruje się je w obrazie, pod warunkiem nadania im charakteru wizualnie podrzędnego.

4. Technika optyczna

Technika zarysu elementów w fotografice sprowadza się do techniki optycznej i w związku z tym jest dla fotografiki jako dziedziny plastyki swoista. Zasadniczo rysuje za fotografika jego obiektyw w sposób dokładny, czasem może nawet zbyt dokładny, ale w każdym razie bez zniekształcania prawdy. Toteż w zakresie techniki optycznej fotografik stosunkowo niewiele może zrobić dla swojego obrazu. Rola fotografującego ogranicza się praktycznie do dobrania odpowiedniego punktu widzenia, oświetlenia i rozkładu ostrości między poszczególne plany obrazu.

Realistyczny styl pracy zasadniczo wymaga:

1. — by punkt widzenia mniej więcej odpowiadał temu, z jakiego normalnie obserwuje się w rzeczywistości motyw będący przedmiotem obrazu;
2. — by punkt widzenia nie dawał nadmiernych skrótów perspektywicznych ani przerysowań;
3. — by oświetlenie było plastyczne i pod względem kierunku odpowiadało takiemu oświetleniu, w jakim normalnie widuje się motyw;
4. — by największa i to zadawalająca ostrość była skoncentrowana na głównym przedmiocie zdjęcia.

Ku brzegom obrazu może być, ale nie musi być lekkie zmiękczenie konturów przedmiotów znajdujących się w tej samej odległości od widza, co przedmiot główny, albo bliżej. Tło przedmiotu głównego, a więc plany jeszcze bardziej oddalone aniżeli przedmiot główny, powinny być oddane z mniejszą ostrością, by przedmiot główny był jak najlepiej wyosobniony. W uzyskaniu tego ostatniego efektu jest fotografikowi ogromnie pomocna ograniczona, a poza tym dająca się regulować głębia ostrości obiektywu.

(Ciąg dalszy w następnym numerze)

EDWARD JAROSŁAW KWAŚNIEWSKI

Walka o jak najdrobniejsze ziarno

Fotografia na przestrzeni przeszło 110 lat swego istnienia przeszła nie jedną ewolucję i zrobiła wielkie i niezaprzeczalne postępy. Po swych pierwszych, nieśmiałych i niepewnych jeszcze krokach jakimi były daguerrotypy przyszła kolej na zawiesinę jodku srebra a później bromku w różnych substancjach koloidalnych, przy czym materiał taki musiał być używany w stanie mokrym. Dopiero epokowy wynalazek emulsji suchych spowodował przewrót w technice emulsyjnej i pozwolił na produkcję fabryczną nowego materiału fotograficznego, składającego się z żelu bromo-srebrowego czyli zawiesiny bromku srebra w żelatynie. Typ takiej emulsji przetrwał do chwili obecnej i stanowi podstawę fabrykacji dzisiejszych materiałów światłoczułych.

Lecz bardzo myli się ten, który sądzi, iż od tego czasu w dziedzinie fabrykacji nie zaszły żadne istotne zmiany. Pomijając już żmudne i długie badania zmierzające do podniesienia barwoczułości, które po długich latach doprowadziły do pomyślnych rezultatów, nie od rzeczy będzie wspomnieć, iż nieustannie całe rzesze fotochemików pracowały nad zwiększeniem ogólnej czułości ówczesnych materiałów negatywowych. W owym też czasie panowały na rynku wszechwładnie aparaty o dużych formatach, a rozmiar 6 × 9 uchodził prawie za „coś nieprzyzwoitego", toteż każdy z szanujących się fotografów wzbraniał się wziąć kamerę taką do ręki.

W tym też okresie jedyną bolączką fabryk materiałów fotograficznych było zwiększenie do maksimum czułości emulsji przy równoczesnym podniesieniu jej wrażliwości na wszystkie barwy widma światła. Dopiero rozwój kinematografii zaraz po zakończeniu pierwszej wojny światowej oraz narodziny fotografii małoobrazkowej stworzyły nowy problem — poprzednio prawie zupełnie nieznany, problem, któremu na imię było „drobnoziarnistość". Z tą też chwilą fabryki zaczęły coraz więcej i baczniej zwracać uwagę na ziarno swych wyrobów, a pojawienie się na rynku Leiki wraz z całym szeregiem jej młodszych sióstr i braci zmusiło producentów taśmy filmowej do opracowania nowych metod pracy zarówno w technice emulsyjnej jak i w technice wywoływania.

I tak rozpoczęła się walka o jak najdrobniejsze ziarno!

Nim jednak przejdę do omówienia na czym ona polegała i jakie są jej rezultaty, chciałbym w krótkich słowach objaśnić znaczenie słowa drobnoziarnistość, gdyż niejednokrotnie jest ono fałszywie interpretowane, skutkiem czego dochodzi do szeregu nieporozumień i wypacza każdą na ten temat dyskusję.

Otóż błędnym jest mniemanie, iż drobnoziarnistość zależy od wielkości strątu srebrowego, bowiem nawet największe pojedyncze ziarenka srebrowe przy znacznym powiększeniu nie są widoczne. Posiadają one średnicę1,5—2 mikronów co przy dziesięciokrotnym powiększeniu leży jeszcze poza granicami naszych możliwości rozpoznania. Te jednak na pozór drobne i niewidoczne ziarenka podczas procesu wywołania łączą się z sobą tworząc skupienia zwane konglomeratami, które właśnie mają decydujący wpływ na drobnoziarnistość emulsji. A zatem mianem drobnoziarnistości nie określamy wielkości pojedynczych ziarenek srebra, lecz skłonność do tworzenia konglomeratów.

Bezsprzecznie, iż przy większych formatach drobnoziarnistość jest prawie bez praktycznego znaczenia, nie mniej jednak w nowoczesnej fotografii małoobrazkowej stanowi „kwestię życia" i decyduje zarazem o możliwościach powiększenia. Tym się też tłumaczy, iż zwłaszcza w ostatnich dziesiątkach lat — z chwilą rozwoju fotografii małoformatowej — wszelkie laboratoria doświadczalne pracują w poszukiwaniu nowych dróg, by wygrać walkę ze ziarnem.

Drobnoziarnistość zależy jednak od szeregu czynników, z których najważniejsze są:

1. przygotowanie emulsji,
2. proces dojrzewania,
3. proces wywołania,
4. technika powiększeń,
5. zabiegi pomocnicze.

Pierwsza już czynność związana z przygotowaniem emulsji ma decydujący wpływ na późniejszą drobnoziarnistość materiału fotograficznego, toteż przemysł fotochemiczny starał się stworzyć nowe metody zmniejszające ziarno w granicach możliwości. Dzisiejsze przepisy oparte na najnowszych zdobyczach nauki określają z matematyczną dokładnością ilość poszczególnych składników, koncentrację roztworów, kolejność rozpuszczania wreszcie szybkość i temperaturę. Również wszelki nadmiar azotanu srebra w emulsji uważany jest za szkodliwy prowadzący do jej rozkładu, skoro nadmiar bromku potasu za bardzo wskazany zwłaszcza tam, gdzie zależy na wzroście czułości przy równoczesnym niedopuszczeniu do zbytniego powiększenia ziarna.

Nie mniej ważny jest proces dojrzewania, z którym łączy się zarówno wzrost poszczególnych ziarenek srebra jak i wzrost ogólnej czułości. Również i tutaj walka o jak najdrobniejsze ziarno wywarło swoje piętno, bowiem dzisiaj posiadamy szereg sposobów, które w porównaniu z dawniejszymi dają uziarnienie emulsji nadzwyczaj drobne a czułość emulsji bardzo wysoką. Przede wszystkim stosuje się metodę

opartą na działaniu amoniaku, która ma zastosowanie obecnie wyłącznie przy fabrykacji emulsji drobnoziarnistych. Zupełnie nowe horyzonty otwiera uczulanie za pomocą ultrakrótkich fal głosowych o częstotliwości 3.10^4 do 10^7 drgań na sekundę, które powodują równomierne pomniejszanie się ziarenek bromku srebra, a tym samym podwyższają proces dojrzewania jak i wzrost czułości ogólnej. Metoda ta — mająca ogromne znaczenie w walce o jak najdrobniejsze ziarno — jest już od dłuższego czasu stosowana przez szereg fabryk i daje dużo rokujące wyniki. Niestety emulsje uczulane falami ultrakrótkimi stosowane są jeszcze w dalszym ciągu wyłącznie dla celów technicznych, przede wszystkim medycznych pod postacią tak zwanych emulsji oleistych. Należy jednak mieć nadzieję, iż zarówno bogate doświadczenie w tym kierunku jak i szczególnie dobre rezultaty osiągnięte na tym polu staną się bodźcem do dokonywania dalszych prób w tej dziedzinie a walka z ziarnem zostanie uwieńczona nowym sukcesem w postaci prawie bezziarnistych emulsji.

Mówiąc o wielkości ziarna należy nie zapominać, iż istnieje bezpośredni związek między czułością ogólną a drobnoziarnistością, podobnie jak między wielkością ziarna a skłonnością do tworzenia się konglomeratów. Im większa średnica ziarna tym większa jest jego skłonność do powstawania skupisk; podobnie ma się sprawa z czułością ogólną i drobnoziarnistością. Drobnoziarnistość emulsji stoi bowiem w stosunku wprost proporcjonalnym do wzrostu czułości, inaczej mówiąc wzmożenie czułości ogólnej materiału negatywowego powoduje równocześnie zwiększenie się jego ziarna.

Mimo usilnych wysiłków fotochemików w kierunku zahamowania postępu powiększenia się ziarnistości emulsji wraz z wzrostem czułości, nie zostały jeszcze dotychczas osiągnięte zadawalające rezultaty. Jakkolwiek udało się wypuścić na rynek — dzięki odpowiednim metodom przygotowania i dojrzewania emulsji — błony wysokoczułe o stosunkowo drobnym ziarnie, lecz zupełne zahamowanie wzrostu wielkości ziarna przy równoczesnym wzroście czułości ogólnej materiału jest dotychczas nie osiągalne. Co prawda emulsje uczulone falami ultrakrótkimi o wysokiej częstotliwości nie wykazują wzrostu ziarna przy zwiększeniu czułości, jednak praktyczne zastosowanie tej metody dla celów fotografii amatorskiej natrafia w chwili obecnej na szereg trudności, które prawdopodobnie nie zostaną tak prędko jeszcze przezwyciężone.

Dlatego też używanie błon wysokoczułych — pomijając już inne powody — jest wysoce niecelowe i daje zawsze ziarno większe od tego samego typu emulsji o mniejszej czułości.

Lecz walka o jak najdrobniejsze ziarno nie ograniczyła się tylko do metod stosowanych w produkcji emulsji drobnoziarnistych, poszła ona jeszcze dalej i stworzyła nowe sposoby wywołania, szeroko i szczegółowo a nie rzadko także krańcowo sprzecznie i różnorodnie interpretowane na łamach wszystkich światowych czasopism fotograficznych. Skoro technika przyrządzania emulsji drobnoziarnistych rzadko komu jest bliżej znana, choćby z uwagi, iż fabrykacja najczęściej stanowi tajemnicę fabryk — to technika wywołania drobnoziarnistego aż nadto narobiła wrzasku i hałasu. Powód tak gorących polemik i burzliwych dyskusji należy przypisać przede wszystkim temu, iż wywołanie drobnoziarniste jest jedynym czynnikiem w ręku fotografujących, przy pomocy którego mogą wpływać w granicach możliwości na zmniejszenie ziarna negatywu. Bowiem najlepsza błona drobnoziarnista nieodpowiednio wywołana posiadać będzie ziarno wielkie, gdyż jak już wspomniałem drobnoziarnistość zależy w dużej mierze od rodzaju, temperatury i czasu wywołania.

Trudno jest przedstawić w krótkim zarysie te wszystkie teorie i wywody na temat wywoływaczy drobnoziarnistych, które podobnie jak niezliczona ilość „cudownych środków wywołujących" miały dać negatywy pozbawione niemal ziarna. Trzeba bowiem rozgraniczyć przesadną reklamę, która sugerowała kupującym nazwy takie jak „Mikrolin", „Utrafin" czy „Atomal" od rzeczywistych wyników osiągniętych tymi substancjami. Dlatego też zamiast omawiać poszczególne teorie postaram się pokrótce wyjaśnić istotę drobnoziarnistego wywołania.

Zgodnie z przyjętą dzisiaj ogólnie hipotezą zarodkową ustalono, iż światło działając na emulsję powoduje jej rozkład na brom i metaliczne cząstki srebra, które tworzą w ziarenku AgBr zarodki. Zarodki te pod wpływem wywoływacza normalnego tak zwanego chemicznego rosną a po dłuższym działaniu zaczynają się zbijać w pewnego rodzaju skupiska zwane konglomeratami.

Jeśli jednak wywoływacz działa powoli a działanie jego zostanie przerwane dość wcześnie, wtenczas zarodki nie zdążą się połączyć w konglomeraty a otrzymany negatyw posiada ziarno rzeczywiście małe. Na tym też polega zasada wywołania drobnoziarnistego.

Zasada ta korzysta jeszcze z innych właściwości, z tak zwanego wywołania fizycznego (nawiasem mówiąc niesłusznie tak nazwanego) które polega na rozpuszczaniu ziarenek bromku srebra i pozostawieniu w naświetlonej emulsji tylko zarodków, na których dopiero z roztworu wywoływacza fizycznego strąca się srebro. Jakkolwiek w praktyce z różnych względów nie posługujemy się tego rodzaju wywoływaczami, nie mniej jednak częściowo ta zasada została wykorzystana w wywoływaczach drobnoziarnistych.

I tak na przykład działanie parafenylenodwuaminy jak i innych „cudownych środków" oparte jest właśnie na zasadzie wywoływaczy

fizycznych, a nawet niektórzy — zupełnie zresztą słusznie — przypisują siarczynowi sodu zdolność rozpuszczania srebra przez co ułatwia się przebieg takiego wywołania.

Toteż ktokolwiek przyglądał się bliżej receptom wywoływaczy drobnoziarnistych, które rzekomo mają dawać niemal „atomowe" ziarno, spostrzec musiał cztery zasadnicze rzeczy:

1. wysoką ilość siarczynu (która z jednej strony ułatwia proces wywoływania fizycznego, z drugiej zaś zmniejsza energię substancji redukującej),

2. brak lub znikomą ilość substancji działających w kierunku zwiększenia kontrastów,

3. zmniejszoną ilość alkaliów (celem wolniejszego działania substancji wywołujących),

4. obecność substancji redukujących o częściowych właściwościach wywołania fizycznego.

Reasumując powyższe przychodzimy do wniosku, iż istota wywołania drobnoziarnistego polega na konieczności niedowołania negatywu, to jest wywołania o niższej wartości gamma (ok. 0,6—0,8) oraz na dłuższym naświetleniu negatywu a co zatem idzie na pozornym zmniejszeniu czułości. Dlatego jeszcze raz podkreślam, iż używanie błon wysokoczułych jest niecelowe i nawet przy użyciu najbardziej przereklamowanych wywoływaczy ziarno będzie zawsze duże co nie rzadko uniemożliwi nam wykonanie większych powiększeń.

Również i temperatura poszczególnych kąpieli ma wpływ na uziarnienie naszych negatywów. Należy zatem zwracać uwagę, by zarówno wywoływacz, kąpiel przerywająca jak i utrwalacz posiadały ściśle jednakową ciepłotę. Także i podwyższenie temperatury wywoływacza może ujemnie odbijać się na późniejszej wielkości ziarna negatywu, mimo iż szereg autorów uważa zwiększenie ciepłoty kąpieli wywołującej (przy równoczesnej odpowiedniej obniżce czasu wywołania) za rzecz zupełnie nieszkodliwą.

Wspomnieć tu jeszcze muszę, iż procesy pomocnicze jak wzmacnianie i osłabianie są niedopuszczalne w technice małoobrazkowej i powodują między innymi zatratę drobnoziarnistości.

Lecz walka o ziarno nie tylko stworzyła nowe metody fabrykacji emulsji i sposoby wywoływania — stworzyła ona również nową technikę powiększeń. Już w roku 1935 zauważono, iż wyniki osiągnięte przy pomocy dwóch obiektywów o różnej jasności, czyli przysłonie dają różną wielkość ziarna. Bliższe badania wykazały, iż powiększenia wykonane obiektywem o świetle F/4,5 dają o wiele mniejsze ziarno od powiększeń z tego samego negatywu dokonanych obiektywem o otworze F/16. Dokładne wyjaśnienie tego dość zawiłego problemu znajdzie każdy zainteresowany w nr 4—5 „Świata Fotografii" w artykule Wł. Niemczyńskiego pt. „Związek między ziarnistością powiększenia a otworem względnym powiększalnika".

Również nie bez znaczenia jest zastosowanie odpowiedniego oświetlenia podczas samego procesu powiększeń. Światło punktowe w połączeniu z kondensatorem oddaje z całą wyrazistością strukturę ziarnistą negatywu, skoro oświetlenie przy pomocy mlecznej szybki w znacznym stopniu łagodzi kontrasty zdjęcia a także i ziarno obrazu. W przypadkach nadzwyczaj trudnych posłużyć się można przy powiększeniu nasadką zmiękczającą „Duto", która podobnie jak szybka mleczna złagodzi w większym czy w mniejszym stopniu gruboziarnistość emulsji. Jakkolwiek stosowanie „Duto" w technice powiększeń powoduje tak zwaną aureolę, to jednak efekty uzyskane są zupełnie zadawalające.

Wreszcie posiadamy kilka sposobów pomocniczych, które pozwalają na zmniejszenie ziarna w wypadku kiedy wywołany obraz posiada zbyt wielką strukturę ziarnistą Do nich należy w pierwszym rzędzie metoda polegająca na odbielaniu negatywu w wodnym roztworze siarczanu miedzi z dodatkiem bromku potasu w celu ponownego wywołania w wywoływaczu bardziej drobnoziarnistym.

Gdy jednak drobnoziarnista emulsja wraz z drobnoziarnistym wywołaniem, odpowiednie powiększanie z zastosowaniem wszelkich zabiegów pomocniczych zawiedzie, wtenczas najlepiej sporządzić negatyw duplikat w większym formacie na materiale nisko czułym co pozwoli na wykonanie powiększenia niemal w dowolnych granicach. Metoda ta ma jeszcze jedną zaletę, która pozwala zarówno na retusz jak i swobodną interpretację tonalną motywu.

Lecz walka o jak najdrobniejsze ziarno nie jest jeszcze ostatecznie skończona. Całe rzesze fotochemików stale pracują nadal w zaciszu różnych laboratoriów doświadczalnych nad udoskonaleniami w tej dziedzinie, by fotografia małoobrazkowa mogła święcić coraz to nowe i większe triumfy.

MGR TADEUSZ LUBOSIEWICZ

Wystawa prac Jerzego Strumińskiego

Sześćdziesiąt prac Jerzego Strumińskiego, wystawionych w salonie P T. F. w Poznaniu — zawiera niemal wyłącznie jego powojenny dorobek. Okres przedwojenny reprezentowany jest jedynie przez 4 prace, stanowiące niejako chronologiczne nawiązanie, pewnego rodzaju prolog podkreślający, uwypuklający póź-

robek artystyczny. Okres 1936—45 reprezentuje niejszą linię rozwojową twórczości autora w sensie artystycznym i ideologicznym. Cała bowiem twórczość Strumińskiego to ciągłe, żmudne szukanie nowych dróg, nowych form od nastrojowości formalistycznego romantyzmu pierwszych lat twórczości aż do pełnego ekspresji, sugestywnego w swoim wyrazie — realizmu socjalistycznego lat 1949—51. Powiedziałbym — jest to rozwój od statyki w obrazie do ruchu, od formalistycznej bezosobowości obrazu do twórczości na skroś humanistycznej.

W pierwszym okresie autor, zamiłowany turysta, wielbiciel piękna przyrody i krajobrazu ojczystego, zdecydowanie ulega wpływom tematycznym Bułhaka, a pod względem interpretacji artystycznej J. Wańskiego. Wpływy te sięgają jeszcze głęboko w pierwsze lata twórczości powojennej, choć tu już występują silnie uwidaczniające się cechy oryginalne, nadające indywidualny charakter twórczości autora.

To silne indywidualne piętno pozostanie i wówczas, gdy artysta przejdzie już całkowicie na drogi twórczości realizmu socjalistycznego.

Przez cały ciąg szesnastu lat swojej twórczości fotograficznej Strumiński pozostał wierny swojemu umiłowaniu pejzażu ojczystego. Jakżesz jednak zmienia się charakter tego pejzażu. W pracach okresu przedwojennego i pierwszych lat powojennych podziwiamy w pięknych złotobromach („Zachód", „Nadciąga burza") żywiołową potęgę przyrody. Nie widać tu człowieka. Zjawiska przyrody dzieją się poza nim, mimo niego, niezależnie zupełnie od człowieka. Jeżeli się zjawia on na obrazie — to tylko jako sztafaż — nic nie znacząca postać, wprowadzona jeno dla ożywienia obrazu. Człowiek jest pionkiem — przyroda go przytłacza, góruje nad nim. Już jednak w tym okresie zjawiają się pierwsze przesłanki przyszłych zmian w nastawianiu autora. — Inżynier, związany z pracą, z techniką nie mógł nie widzieć twórczego wpływu człowieka na przyrodę, nie mógł pominąć w swojej pracy artystycznej działalności człowieka ujarzmiającego siły przyrody, przekształcającego ją, dostosowującego do swoich potrzeb. I oto na tle pięknych obłoków, na tle letniego krajobrazu zjawia się nagle człowiek już nie jako sztafaż — zjawia się jako treść obrazu człowiek — moc, człowiek z młotem oburącz wzniesionym w górę, z młotem gotowym do ciosu, który zmusi bryłę żelastwa do posłuchu. Tytuł obrazu — „Praca".

Od tej chwili człowiek jako główny motyw będzie się przejawiać coraz częściej w pracach Strumińskiego, a nawet tam, gdzie go na obrazie nie widać, odczuwa się jego przemożny wpływ i jego zasadnicze znaczenie. Człowiek stał się bohaterem twórczości — nie możemy już wyobrazić sobie zjawisk, któreby go bezpośrednio nie dotyczyły i nie interesowały.

Czy ujrzymy go jako główny motyw obrazu („Przy zasuwie", „Dożynkowy wieniec"), czy go wcale nie ma na obrazie („Fabryka", „Transport fabryczny") wiemy, że tu się nic nie dzieje bez niego lub co by nie oddziaływało na niego.

Rzecz charakterystyczna, że przy tym nawrocie do postępowego humanizmu, w pokazaniu człowieka w najrozmaitszych sytuacjach jego życia w trudzie, pracy, wypoczynku, zabawie — autor ledwo tknął prób portretowych, pozostawiając je niejako na marginesie swej twórczości. Na wystawie portret reprezentują jedynie trzy obrazy — fotografie dziecka: „Asia", „Zamyślona" i „Uśmiech dziecka"). Te próby portretowe tak daleko odbiegające od przeciętności i szablonu altanowego uznać należy za eksperyment całkowicie udany i osobiście zachęcałbym autora do dalszej pracy w rozwijaniu swych zdolności także i w tym kierunku.

Droga rozwojowa każdego talentu, każdej twórczości nie jest drogą równą ani łatwą. To nie tylko marsz naprzód. To i załamania i nawroty do starych nawyków i form, to niechęć do utartych dróg i nieraz błądzenie zawiłymi ścieżynami, które trzeba porzucić lub piąć się i przedzierać nimi do jakichś jaśniejszych i wyraźniejszych przesieków, ciągle szukając znaków i drogowskazów dla swej twórczości w jakże pięknej i zwodniczej krainie pani Sztuki.

Nie ustrzegł się tych błąkań i Strumiński (dziwne było by raczej, gdyby się ustrzegł). I oto, kiedy, już zdaje się pędzi wyraźnie zaznaczoną drogą ku realizmowi, po takich pracach jak „Chłodzenie koksu", „Przy kolektorze", „Na żniwa", „Przed startem", — raptem zgrzyt. Coś, co nie „pasuje" — „Trzcina".

Zwykła trzcina — łodyga z liściem i kiścią, wetknięta przez naturę w jakąś tam nijaką wodę. Bezkarnie nie robi się kraksy na drodze do realizmu. Obraz nic nie mówi, nie ma właściwej Strumińskiemu ekspresji, w tonach nie dociągnięty, szary. Ani mu się równać do dzieł z pierwszego okresu twórczości, gdzież ma tam do tych zimowych „Chochołów", czy do cudnej fantazji „Zimowego karnawału". Tamte wypływały z treści przeżyć artystycznych autora, były odzwierciedleniem jego widzenia rzeczywistości, chętnie bym rzucił tezę, że tamto — to już był realizm. Ta „Trzcina" robi już wrażenie pracy bez przekonania, jest obca nowej treści przeżyć autora, jest w jego twórczości herezją artystyczną, chwilową apostazją, bez silnej wiary apostaty w swoje dzieło. Może to za szumnie powiedziane, ale obraz ten zirytował mnie tak chyba jak „Droga na Trzy Korony" — drugie nieporozumienie na Wystawie. Już to trzeba przyznać — Fundusz Wczasów Pracowniczych nie odznacza się szczęśliwą oceną prac konkursowych. Dobre i bardzo dobre prace jak np.: „Wczasy na wodzie" uzyskują III nagrodę, natomiast prace dla których, przypuszczam sam autor wielkiej wagi nie przywiązywał raptem „wywindowały się" na I nagrodę. Proszę — bo sobie wyobrazić — na prawo kępka krzaczków,

na lewo kępka krzaczków, środkiem ścieżyną wali bezładna kupa ludzi, gór ani śladu, tytuł „Droga na Trzy Korony" — obraz — landszaft amatorski bez wyrazu i I nagroda F. W. P. Albo grupa ludzi przy kilku stolikach przy dużym oknie, przez które widać kilka drzewin rachitycznych, obraz dobrze technicznie opracowany, ale — rzecz się dzieje może w Piekutkowie, może nad morzem, a może w Gospodzie Targowej w Poznaniu, tytuł „Wczasowicze w jadalni" — wynik — I nagroda F. W. P. Największe sławy artystyczne mają w swych tekach obok arcydzieł i nieudane kicze — to wcale nie uchybia ich twórczości, ani nie umniejsza ich talentów, ale nagradzanie I nagrodami prac słabych, mając w tej samej tece prawdziwe arcydzieła godne nagrody, świadczy o złym smaku niektórych sądów konkursowych. Te właśnie trzy obrazy zaliczam do najsłabszych punktów Wystawy prac Strumińskiego. Brak im stanowiącej cechę charakterystyczną jego twórczości — ekspresji, są bez wyrazu, obraz nic nie mówi, nie wywołuje żadnego nastroju, żadnego wrażenia, jest obrazem bezideowym, tak samo jak ta nieszczęsna „Trzcina", nie ma w nim piękna ani wyrazu artystycznego, który i z brzydoty zrobi arcydzieło sztuki. Ot, weźmy dla przykładu taki, zdawało by się dla pejzażysty, niewdzięczny temat jak fabryka. Nie ma tu wdzięcznych linii i plam i brył, cechujących dzieła natury. Wszystko proste, kanciaste jakieś, sztuczne. A ileż poezji i romantyzmu wydobył Strumiński z hal fabrycznych, czyż można zaprzeczyć piękna i artyzmu jego fragmentowi „Fabryki", lub „Chłodzeniu koksu" — obrazy są nie mniej ekspresyjne od obrazów przyrody. Nic nie można zarzucić ich artystycznemu ujęciu, rozłożeniu światłocieni, czy ogólnej kompozycji, nie mówiąc już o takich pracach, jak „Nad morzem czuwa straż", „Na żniwo", czy „Kolejka na Kasprowy Wierch" — skończone dzieła sztuki fotograficznej.

Strumiński jest zbyt dużej miary artystą, by w swojej długiej drodze od przewagi formy nad treścią do realizmu socjalistycznego mógł zatracić własne oblicze w twórczości, by popaść w szablon. Szczęśliwie się od tego uchronił mimo, jak widzimy silnych pokus „konkursowych". Jego wszystkie prace odzwierciadlają indywidualność autora. Wypracował własną manierę twórczą, wyróżniającą go wśród innych kolegów „po obiektywie". Wypracować manierę — to wcale nie znaczy zmanierować się. Zmanierowanie oznacza szablon, brak wachlarza możliwości twórczych, zacieśnienie amplitudy tych możliwości. Wypracować maniery — to znaczy w ogólności dać pewne cechy indywidualne, charakteryzujące własną twórczość i wyróżniające się.

Obrazy Strumińskiego cechuje, jak już powiedziałem, siła ekspresji. Artysta operuje dużą skalą tonów — od czerni do szczytowych świateł, co przy wszechstronnej znajomości i umiejętności techniki fotograficznej daje nieraz efekty nadzwyczajne. Pięknym tego przykładem jest „Góralska zagroda" zakopiańska, gdzie obok czerni tła występuje silna plama świetlna, perliście rozmigotana na gontach chaty. Całość niezmiernie miła dla oka, pełna wdzięku, harmonii i — słońca. W ogóle soczystość plam i jasne światła — to jedna z cech charakterystycznych jego obrazów. Nie lubi szarzyzny i tym się różni od całej plejady fotografików, szczególnie poznańskich.

Drugą jego cechę charakterystyczną stanowi predylekcja do perspektywy przekątniowej — do zdjęć z góry. Dobrą pozycję w tym układzie perspektywicznym stanowi obraz „Na bocznej ulicy", dalej — wspomniane już pełne światła „Wczasy na wodzie", „Wczasowicze nad Dunajcem", „Poranek w mieście".

Pozytywnie należy ocenić wkroczenie Strumińskiego w twórczość soc.-realistyczną. I tu wyciska on swoje indywidualne piętno, wprowadzając nastrojowość, nie zacierającą bynajmniej realistycznej treści obrazu. Realizm socjalistyczny wzbogacił jego inwencję twórczą, znalazł tu nowe środki do wypowiadania się. Ruch, dynamika — oto nowość w stosunku do jego poprzedniego okresu. Studiuje człowieka w procesie pracy. Żadna z jego postaci nie ma w sobie nic pozerskiego, sztucznego. Czy to będzie pracownik fizyczny, czy umysłowy, jak w „Powstaje dokumentacja techniczna", Zetempowcy w świetlicy, czy beztroski łazik na wczasach — we wszystkich obrazach są oni uchwyceni „na gorąco" — w naturalnych warunkach ich pracy czy wypoczynku bez sztucznego ustawiania, pozowania, czy specjalnego doboru świateł.

Stąd umiar, prostota i wdzięk we wszystkich obrazach. Trzeba przyznać, że tę nową dziedzinę twórczości opanował szybko. Niewątpliwie pomocna tu była i bezpośrednia znajomość fabryki i pracy robotnika.

Przejście na pozycje socrealizmu wcale nie wpłynęło ujemnie na twórczość pejzażową. Czynny turysta nadal hołduje fotografii krajobrazu ojczystego, a wyzbywszy się zbyt silnych uczuleń nastrojowości z okresu pierwszych prac daje ciekawe kompozycyjnie krajobrazy i zdjęcia architektury z Karkonoszy, Tatr, jezior wielkopolskich i z Pojezierza Mazurskiego. Zdjęcia te — „Zamek w Niedzicy", „Ośrodek żeglarski w Mikołajkach", „Chochoł", „Fantazja gotycka" — umiarkowane w wyrazie, mimo nie zmiękczania linii, odznaczają się dużą ekspresją i nastrojem. Wiele z nich oglądamy na pocztówkach i wydawnictwach Ministerstwa Komunikacji.

W twórczości Strumińskiego znalazły wyraz i szersze przejawy życia społecznego. Ciekawy kompozycyjnie, przekątniowy właśnie obraz, trochę może symbolistyczny to „Wykonamy plan 6-letni". Nie zgodziłbym się ze zdaniem, że lekka deformacja to zaprzeczenie realizmu. Gdy-

byśmy wyeliminowali deformację z twórczości plastycznej, to w rezultacie, jak mówi Wiech — każdy malarz powinien dobrze szyldy malować, a najlepszym fotografikiem stałby się przeciętny pstrykacz, który wszystko „ustawia na ostro" że każdą literę można przeczytać a las to taki wyraźny na horyzoncie, że drzewa policzysz. Otóż Strumiński śmiało deformuje tam, gdzie uważa, że przez deformację zyska na wyrazie artystycznym nie zabijając, ani nawet nie tłumiąc cech realistycznych w obrazie, przeciwnie — cechy te jeszcze bardziej podkreśla.

Reasumując — mamy wystawę bogatą, reprezentującą osobowość o bardzo dużej skali możliwości artystyczynch. Mam wrażenie, że Strumiński jeszcze nie powiedział ostatniego słowa, że jeszcze szuka nowych możliwości dla swych artystycznych wypowiedzi. Wszedł na drogę dobrze pojętego realizmu. Jeżeli się ustrzeże przed sugestiami rozmaitych konkursów, mieszających pojęcia utylitaryzmu z realizmem, niewątpliwie jeszcze zachwyci nas i zadziwi nowymi dziełami swojego talentu.

Jest to, o ile mnie pamięć nie myli, druga w Poznaniu wystawa indywidualna. Obydwie wystawy były licznie zwiedzane, co świadczy o ich celowości i o ich braku. Fotograficy, jak i malarze, powinni mieć stały salon wystaw indywidualnych. Nie chować się, mistrzowie kamery. Nie tylko dla chwały i sławy samych twórców taki salon jest potrzebny, a przede wszystkim dla korzyści społecznych.

Fotografik najszybciej uchwyci przemiany w nowym państwie, najszybciej przetworzy je w dzieło sztuki i najłatwiej, najdostępniej poda je własnemu społeczeństwu. Najłatwiej i bodaj że najlepiej potrafi nauczyć to społeczeństwo oceny dzieł sztuki, nauczyć artystycznego spojrzenia na obraz, a poprzez obraz właściwego spojrzenia na rzeczywistość.

Zatem, my, laicy czekamy co nam znów pokażecie Wy, laicy. A wiemy, że macie dużo do pokazania bez względu na wiek i płeć i, że to co macie w tekach warte jest obejrzenia.

DR ARTUR BRYDACKI

Odczulanie negatywów przy pomocy safraniny

Ambicją każdego fotografującego winno być to, aby cała praca związana z zrobieniem zdjęć od chwili wyzwolenia migawki przez manipulacje ciemnicowe, aż do ostatecznego otrzymania możliwie poprawnego obrazu, była wykonana przez samego autora. Nie ma to oczywicie wyłącznie na celu chęci zaspokojenia ambicji, lecz zmusza fotografa od pracy świadomej, planowej, pracy rzetelnej, zmusza do myślenia, przewidywania i udoskonalania braków i niedociągnięć, dając w ostatecznym wyniku efekty nie przypadkowe, lecz coraz bardziej zależne od naszej woli, nadając wreszcie każdemu fotografującemu pewne piętno indywidualne. Dlatego moim zdaniem najważniejszą częcią pracy w klubach fotograficznych powinno być kształcenie młodych kadr zarówno teoretyczne jak i praktyczne. Ten przydługi wstęp, nie wiążący się z tematem jest potrzebny dlatego, że żyjąc obecnie w „erze" panchromatycznej mamy pewne trudnoci techniczne z kontrolowaniem postępu i wyniku wywoływania materiału wrażliwego na wszystkie niemal kolory. Można wprawdzie używać lampę ciemno zieloną, ale nikłe światło nie daje możności kontrolowania negatywów orto-pan wrażliwych i na kolor zielony. W pracy fotografa duży nacisk należy położyć na wywołanie negatywu, gdyż z negatywu poprawnego wcześniej czy później, ale zawsze można wykonać dobrą odbitkę (powiększenie). Dlatego też sprawę odczulania negatywów uważam za sprawę o dużej wadze. Artykuł ten ma wyciągnąć rękę do wahającego się, czy wywoływać samemu, czy oddać do „fotografa" biedne negatywy, ma mu dać zasadnicze wskazówki i zachęcić do pracy ciemnicowej. Jest kilka środków odczulających, o których wspomina się w naszych podręcznikach, ale oprócz zastosowania ich jako odczulaczy, nie wspomina się wcale o ich działaniu ubocznym, o wpływie na przebieg wywoływania, zarówno pod względem szybkości jak i jakości, o działaniu, które znając, możemy świadomie wykorzystać, a którego nie znając możemy popełnić grubszy błąd i zniszczyć wiele naszej pracy i nadziei. Są wprawdzie szczelne puszki i przepisy do wykonania z termometrem i zegarkiem w ręku... ale czyż praca na „ślepo", bez możności kontrolowania wzrokiem tego, co ten zmysł ma w przyszłości cieszyć jest pracą dającą pewność i zadowolenie? Praca na ślepo przypomina mi trochę grę hazardową, gdzie do chwili odsłonięcia kart, nie jesteśmy pewni swojej wygranej. Metodę odczulania safraniną obrałem dlatego, że metoda ta tania, wygodna i prosta, jest na ogół pominięta w literaturze fotograficznej i dlatego, że obcując z nią około 20 lat znam ją dobrze i wiadomościami na ten temat chcę się podzielić z ogółem.

Safranina jest bardzo silnym barwikiem czerwonym. W handlu znajduje się w postaci lekkiego ciemno wiśniowego proszku. Jej łatwa rozpuszczalność w wodzie i jej wybitne działanie barwiące, wykorzystywane jest w bakteriologii do sporządzania preparatów mikroskopowych. Roztwory wodne safraniny są łatwo wy-

konalne i bardzo trwałe. Działanie odczulające safraniny odbywa się na drodze: a) fizycznej i b) chemicznej.

ad a) Zawarty w odczulaczu barwik w sposób mechaniczny otacza drobne ziarnka emulsji czyniąc je w ten sposób mniej wrażliwymi na działanie światła.

ad b) Działając chemicznie safranina odczula negatyw, czyniąc go niewrażliwym lub mniej wrażliwym na pewien rodzaj światła. Nie odnosi się to oczywiście do naświetlenia negatywów, gdy miał swoją właściwą czułość, i w żadnym stopniu nie wpływa na czas naświetlania zdjęcia.

Ogólne zasady stosowania safraniny są następujące: Możemy jej używać jako kąpieli przed wywoływaniem, lub możemy safraninę dodać wprost do wywoływacza. Stosując drugą metodę upraszczamy sobie pracę ciemnicową. Mamy wtedy o jedną kąpiel mniej, a raczej nie mamy jednej kąpieli więcej. Normalnie stosujemy roztwór safraniny 1 : 20.000 tj. 1 gram wystarcza na 20 litrów wody lub wywoływacza. Stosując to stężenie po 2-minutowej kąpieli lub 2-minutowym wywoływaniu możemy następnie negatywy panchromatyczne obserwować przy jasno-czerwonym świetle, a orto-chrom, przy pomarańczowym. Odczulając negatywy o bardzo jasnym świetle możemy stosować większe stężenie safraniny, np. odczulając w roztworze 1 : 2.000 czyli 10-krotnie silniejszym niż normalnie, możemy negatywy panchromatyczne wywoływać w świetle płomienia świecy stearynowej znajdującej się w odległości 2 m od negatywu. Stosując jednak znaczniejsze stężenia nie dodajemy safraniny już wprost do wywoływacza gdyż wtedy część barwika ulegałaby wytrąceniu. Okres 2 minut zapowiedziany w przepisie istnieje dlatego aby odczulacz miał czas przeniknąć do najgłębszych warstw emulsji i odczulić je, w przeciwnym razie mogłoby powstać zadymienie, tym trudniejsze do usunięcia, że powstałe w głębokich warstwach emulsji. Zadymienia takiego nie moglibyśmy usunąć przy pomocy osłabiacza farmera, który jakby zheblowuje powierzchnię negatywu, dochodząc do warstw głębszych wtedy, gdy wszystko inne już znikło. Więc okresu 2 minut lepiej nie skracać. Praktycznie rzecz biorąc robimy roztwory zapasowe safraniny na przykład: 1 : 2.000, 1 : 500 lub inny i do użytku dodajemy do wywoływacza w 1. wypadku 10 cm³, w 2. 2,5 cm³ roztworu zapasowego na 100 cm³ wywoływacza, co w ostatecznym wyniku daje nam roztwory 1 : 20.000.

Safraninę możemy dodawać do wywoływacza tuż przed wywoływaniem, lub od razu do wywoływacza gdy go sporządzamy. Zawartość safraniny nie tylko nie rozkłada wywoływacza, lecz dzięki swemu zabarwieniu chroni jeszcze wywoływacz przed destrukcyjnym działaniem krótkiej części widma, pochłaniając je. Również używane wywoływacze zawierające safraninę dają się nadal przechowywać o ile oczywiście nadają się do tego. Tu mimochodem wymienię wywoływacze, które raz użyte nie nadają się do ponownego użytku. Są to wywoływacze zawierające: kwas pirogalusowy, pirokatechinę oraz rozcieńczony rodinal i amidol. Pamiętajmy, że safraninę należy dodawać do wywoływacza możliwie klarownego, lub przefiltrowanego, gdyż drobne cząsteczki zmętnienia (przyszłego osadu) absorbują na swej powierzchni pewną część barwika, wyłączając ją zarazem z wyznaczonej mu pracy. Również ważne praktycznie jest pamiętać aby przy wlewaniu safraniny do wywoływacza, zwłaszcza gdy robimy to w ciemni, nie mieszać naczynia (butelki) zbyt energicznie, gdyż safranina zmniejszając napięcie powierzchniowe roztworu dałaby dość obfitą pianę, która następnie przyczepiając się do emulsji może spowodować liczne, jasne pęcherzyki na negatywie (miejsca gdzie nie dotarł wywoływacz).

Wystarczy spokojnie wlać safraninę do wywoływacza, a zwykłe manipulacje ciemnicowe przyczynią się do dostatecznego wymieszania jej z wywoływaczem. Stosując normalne stężenie safraniny, (1 : 20.000) nie mamy żadnych kłopotów z płukaniem negatywów, gdyż safranina w miarę płukania zostanie również wypłukana. Celowym widzi się do jednej z wód płuczkowych dodać niewielką ilość kwasu octowego, mlekowego lub solnego. Zwiększa to znacznie rozpuszczalność safraniny. W wypadku jednak używania wysokich stężeń, jak np. 1 : 2.000 konieczne byłoby utrwalanie w dobrze zakwaszonym utrwalaczu i płukanie przez ½ godziny w często zmienianej wodzie. Jeśli pomimo to negatyw pozostałby zabarwiony, co ujawnia się przede wszystkim w najsilniej krytych partiach negatywu, a co zarazem bardzo znacznie podnosiłoby nam kontrastowość zdjęcia, wtedy wkładamy negatyw na parę minut do roztworu:

ałunu	6 gr
kwasu solnego stęż.	15 gr
wody	600 cm

po czym płuczemy jeszcze przez 15 minut w często zmienianej lub bieżącej wodzie.

Omówiwszy pokrótce sposób odczulania przeprowadzę teraz mały proces — rodzaj sądu nad safraniną. Ostateczną ocenę pozostawiam każdemu kto zainteresuje się safraniną, a więc podam kolejo w 3 grupach: a) właściwości ujemne, b) właściwości mogące być ujemne lub dodatnie i c) właściwości dodatnie safraniny.

ad a) Używając safraniny i manipulując dłuższy czas palcami w wywoływaczu narażamy się na różowo czerwonawe ich zabarwienie, które jeśli nie odbarwimy rąk od razu czego zresztą zwykle nie da się nam uczynić w 100%, pozostaną nasze palce a zwłaszcza paznokcie zabarwione czerwonawo, co przy normalnej higienie utrzymuje się przez kilka dni do tygodnia. Odbarwić ręce możemy zanurzając je zaraz po

wywoływaniu w 1—2% roztworze kwasu octowego, mlekowego lub solnego. Oczywiście jeśli roztwór safraniny kapnie na ubranie czy ścierki zabarwi je na czerwono. Ale z tym ostatnim mniej biedy gdyż ściereczki ciemnicowe i tak barwią się od wywoływaczy, a w dodatku w praniu safranina da się niemal zupełnie usunąć. I to właściwie wszystko, bo z misek safranina łatwo się wymywa roztworami kwasu. Jeszcze może jedna uwaga, to wspomniana już właściwość tworzenia piany przy zbyt gwałtownym mieszaniu.

ad b) Dodatek safraniny do większości wywoływaczy nie zmienia ich działania. Lecz i tu jest wyjątek. Wywoływacze zawierające hydrochinon po dodaniu safraniny działają znacznie energiczniej i kontrastowiej zarazem. A więc wywoływacz hydrochinonowy po dodaniu safraniny winien być rozcieńczony aby działał normalnie. Jeśli się nie wie o tym możemy mieć niemiłą niespodziankę, lecz jeśli się wie, można tą właściwość wykorzystać świadomie. I tak Paul Haneke w roku 1938 podaje przepis na najszybszy wywoływacz w następującym składzie:

hydrochinonu	30 gr
siarczanu sodu bzw.	45 gr
ługu sodowego	22 gr
wody	1 litr
roztworu safraniny 1 : 1000	20 cm^3

Działanie safraniny jest tu podwójne. Po pierwsze przyspiesza proces wywoływania, po drugie zabezpiecza przed szarzeniem negatywu przy stosowaniu bardzo szybkiego wywoływacza.

A więc oceńmy czy ta właściwość safraniny jest dodatnia czy ujemna.

Safranina ma właściwości cofania zjawiska solaryzacji tj. powstrzymywania zszarzenia negatywów silnie naświetlonych w ich partiach najwyższych (światłach). Na ogół jest to moment korzystny, ale czasami świadomie chcemy wyzyskać tę właściwość dla pewnych efektów świetlnych... ale to rzadko. A więc znów i plus i minus.

Odczulające działanie safraniny nawet przy minimalnym dodatku bromku potasu bardzo znacznie wzrasta... ale równocześnie cofa właściwą czułość negatywu, czyli wzmaga działanie bromku potasu. Znów moment który nieświadomie może przeszkadzać lub świadomie może być wykorzystany przy ratowaniu negatywów silnie prześwietlonych.

Ad c. Sam fakt że safranina umożliwia nam obserwacje procesu wywoływania negatywów w jasnym świetle jest jej największą zaletą. Dzięki safraninie możemy spokojnie bez obawy o zadymienie śledzić proces wywoływania, poprawiać ewentualne błędy, zmieniać wywoływacz gdy negatyw okaże się niedoświetlony lub prześwietlony. Obserwować go do woli pod światło. Safranina dodana do wywoływacza nie tylko nie szkodzi mu lecz nawet w pewnym stopniu czyni go trwalszym.

Przy negatywach wysokoczułych skłonnych do szarzenia, wywoływanych w ciemności, dodatek safraniny działa klarująco. To samo odnosi się do negatywów i papierów starych skłonnych do szarzenia. Safranina odmładza je.

Działanie safraniny w niczym nie zmienia procesu wywoływania jako takiego.

Safranina czy to użyta sama, czy też w wywoływaczu przy odpowiednio schludnym obchodzeniu się z nią może być użyta wielokrotnie.

Na zakończenie wspomnę jeszcze o jednym sposobie wyzyskania safraniny dla celów foto-naukowych. Lüppo Cramer opierając się na właściwości safraniny, która na widzialne promienie światła ma działanie odczulające dziesięciokrotnie silniejsze niż na promienie Rentgena odczulał wysokoczułe płyty safraniną, dzięki czemu były one dość czułe dla promieni X, by dać dobry obraz Rentgenowski, a równocześnie mogą być wywoływane następnie bez trudności w jasnym świetle.

Do opracowania niniejszego posłużyła mi praca Dr Lüppo Cramera pt. „Wywoływanie negatywów przy jasnym świetle — czyli metoda safraninowa", okruchy zawarte w naszej literaturze krajowej oraz moje 20-to letnie obcowanie z safraniną na codzień.

WICHARY DANUTA
Uczennica Technikum Fototechnicznego — Katowice

Reportaż z obozu narciarskiego w Istebnej

Matura zbliża się szybko. Dopiero teraz stwierdzamy, że mamy mało zdjęć do dyplomu. Trzeba zakasać rękawy i wziąść się do roboty. To też najstarsze klasy Technikum Fototechnicznego z Katowic wybierają się z profesorami, aparatami i nartami na 10-cio dniowy obóz do Istebnej. Przeszkody związane z urządzeniem tego obozu pokonane. A więc jazda!

Co za rozkosz! Wspaniałe powietrze, widoki, śnieg, narty, ale słońce w wyobraźni, za chmurami... Tak... Z tym słońcem to prawdziwa bieda. Siedzimy tu już parę dni, a słońca nie widać. Aparaty nasze spoczywają w błogim półśnie. Zaczynamy się denerwować. Skutek taki, że po pięciu dniach wyciągamy nasze kamery i fotografujemy bez słońca, najpierw powoli, ostrożnie, mało, a potem coraz to więcej. I filmy się kończą.

Wybieramy się na wycieczkę. Przed „Dziewiarką" wielki ruch. — Smarujemy deski, bo dziś przed nami Tyniok. To jest „poważna wyprawa" narciarska. Okazuje się, że droga jest łagodna i bardzo przyjemna. Śnieg wprawdzie nie jest nadzwyczajny, narty ujeżdżają jak po lodzie. Ale idziemy dalej. — Wreszcie po godzinie marszu widzimy, cel naszej wycieczki. Tyniok wita nas mgłą. Na ogromnej polanie stoi

jedno drzewko, przecudnie oblodzone. Gdyby było słońce, moglibyśmy zrobić piękne zdjęcia. Oglądamy nasz motyw ze wszystkich stron i nie wyciągamy aparatów z futerałów. Krótka narada nad obraniem kierunku odwrotu i zjazd!

Zjazd jest wspaniały. Narty suną z olbrzymią szybkością w dół.

Wiatr bije w nasze twarze. Zostawiamy za sobą miejsca zdobywane przy podchodzeniu. Jeszcze jedna fałda terenowa, zakręt i jesteśmy na drodze prowadzącej do „Dziewiarki", gdzie czeka nas upragniony i zasłużony obiad.

Każde popołudnie w „Dziewiarce" było poświęcone nauce. Początkowo trudno było zabrać się do pracy, lecz później zrozumieliśmy, że nie należy marnować drogocennego czasu i korzystaliśmy pilnie z wykładu, wygłaszaliśmy referaty, prowadziliśmy ożywione dyskusje.

W celu nawiązania kontaktu z ludnością wiejską urządzaliśmy wieczory świetlicowe, na które dorośli i młodzież chętnie uczęszczali. Oficjalne części świetlicy były poświęcone omówieniu projektu Konstytucji Rzeczpospolitej Ludowej, dziesięciolecia powstania Polskiej Partii Robotniczej oraz aktualnym zagadnieniom. Między innymi były również części artystyczne, jak: śpiewy, recytacje, muzyka. Wielkim powodzeniem cieszyły się wyświetlane filmy naukowe i rozrywkowe.

Szybko mijał nam czas w „Dziewiarce". Zbliżył się dzień odjazdu. Plecaki — chorzy i niedołęgi na sanie, a reszta na nartach, na stację do Wisły — Głębce. Ostatnie spojrzenie na willę, pożegnanie. Żal odjeżdżać. — Niestety — tak już bywa, wszystko się kończy. Zakładamy narty. Krótkie podejście, krótki zjazd, znowu płaski teren i bardzo przyjemne podchodzenie na „Stecówkę". W schronisku nie zatrzymujemy się, idziemy dalej.

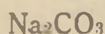
Mało czasu do odjazdu pociągu. Dojeżdżamy do Kubalonki i jak zwykle czekamy na „marudérów", stawiających co parę metrów „kropki" wybieramy zjazd starą drogą. Trwa on zaledwie parę minut. Ładny zjazd dla dobrych narciarzy. Z nami było trochę gorzej. Więcej „leżało" jak jechało. Wiązanie nart, ruch, hałas.

Nareszcie wsiadamy do wagonu. Parowóz gwiżdże.

Godz. 17,53. Odjazd!

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Węglan sodowy



Na_2CO_3

Synonimy: soda, soda amoniakalna, soda kalcynowana.

Nazwy obce: łac.: Natrium carbonicum; niem.: Natriumkarbonat, Soda, Kohlensaures Natrium kalzinierte Soda; an.: Sodium Carbonate, Soda, Soda Ash heavy, Solway Soda; franc.: Corbonate de soude.

Postać i własności: Występuje pod dwoma postaciami. Jako węglan sodowy krystaliczny i bezwodny.

a) Węglan sodowy krystaliczny $Na_2CO_3 \cdot 10\,H_2O$.

Są to duże bezbarwne kryształy, wietrzejące na powietrzu. Przy podgrzewaniu, oddają wodę krystalizacyjną. Kryształy po zwietrzeniu przechodzą w sól z 1 cz. wody i w tej postaci węglan sodowy jest najtrwalszy. Kryształy, rozpuszczają się w wodzie w stosunku 1 : 1,6 przy temperaturze 20° C.

b) Węglan sodowy bezwodny Na_2CO_3.

Soda bezwodna (kalcynowana) zwana amoniakalną, ma postać białego proszku, rozpuszczalnego w wodzie w stosunku 1 : 6 przy temperaturze 20° C.

Roztwory węglanu sodowego wykazują reakcję alkaliczną. 1 g sody bezwodnej odpowiada 2,7 g sody krystalicznej. I odwrotnie, 1 g sody krystalicznej odpowiada 0,36 g sody bezwodnej.

Sposób fabrykacji: Dziś, sodę wyrabia się prawie wyłącznie według procesu Solvaya. Na roztwór chlorku sodowego (soli kuchennej) działa się amoniakiem i dwutlenkiem węgla. Z reakcji tej, otrzymuje się dwuwęglan sodowy $NaHCO_3$ który podgrzewany traci dwutlenek węgla i wodę i pozostaje węglan sodowy. Zobrazuje nam to następujące porównanie:



$$2\,NaHCO_3 = Na_2CO_3 + CO_2 + HO_2.$$

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń: Roztwór węglanu sodowego wykazuje reakcję alkaliczną. Roztwór zadany kwasem, wydziela banieczki dwutlenku węgla. Wyprażony drucik żelazny lub platynowy zanurzony w roztworze węglanu sodowego i ponownie włożony do płomienia, barwi go na kolor żółty (oznaczenie sodu), podczas gdy roztwory soli potasowych barwią płomień palnika gazowego lub spirytusowego na kolor fioletowy.

Węglan sodowy, winien rozpuścić się całkowicie w wodzie destylowanej. Częstym zanieczyszczeniem węglanu sodowego są siarczany tworzące biały osad, jeżeli roztwór sody zakwasimy słabo kwasem solnym i dodamy do niego nieco roztworu chlorku barowego. Osad taki nie rozpuszcza się w rozcieńczonych kwasach mineralnych. Zawartość niepożądanych chlorków stwierdzamy w następujący sposób: roztwór sody neutralizujemy słabym kwasem azotowym i dodajemy do niego nieco roztworu azotanu srebrowego. Wytrącony biały osad, rozpuszczalny w amoniaku, oznacza zawartość chlorków.

Węglan sodowy bezwodny używany w fotografii, powinien zawierać minimum 98% węglanu sodowego (Na_2CO_3), maximum 1,5% chlorku sodowego, i maximum 0,4% siarczanu sodowego. Zwykła soda używana do prania, nie może mieć zastosowania w fotografii.

Zastosowanie w fotografii: Środek alkalizujący wywoływacze. Większość recept na wy-

woływacze zawiera węglan sodowy. Ponadto używany jest jako dodatek do emulsji bromosrebrowych, służy do neutralizowania kąpieli srebrowych i złotowych.

Sposób przechowywania: Węglan krystaliczny winien być przechowywany w naczyniach szczelnie zamkniętych, gdyż jak już wiemy, łatwo wietrzeje na powietrzu.

Dwuwęglan sodowy


$NaHCO_3$

Synonimy: soda oczyszczona, kwaśny węglan sodowy, bikarbonat, natron.

Nazwy obce: łac.: Natrium bicarbonicum; niem.: Natriumbicarbonat, Doppeltkohlensaures Natrium, zweifach Kohlensaures Natrium; ang.: Bicarbonate of soda, Sodium Carbonate; franc.: Bicarbonate de soude.

Postać i własności: W handlu występuje jako biały proszek, nieco trudniej rozpuszczalny w wodzie niż soda, i o nieco słabszej reakcji alkalicznej. W suchym powietrzu nie rozkłada się, w wilgoci traci dwutlenek węgla. Traci go również podgrzewany do temperatury 50° C, a przy 100° C zamienia się w węglan sodowy.

Sposób fabrykacji: Metodą Solvaya, działaniem soli kuchennej na kwaśny węglan amonowy.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń: Roztwór wodny dwuwęglanu sodowego zalany kwasem wydziela silnie dwutlenek węgla (znacznie silniej niż soda). Zanieczyszczenia sodą, można wykryć przy pomocy fenolftaleiny. I tak roztwór czystego dwuwęglanu sodowego nie powinien przybrać silnego zabarwienia czerwonego po dodaniu kilku kropli rozwtoru alkoholowego fenolftaleiny. Jeżeli zabarwienie takie nastąpi, jest to oznaką zanieczyszczenia węglanem sodowym. Sód, można poznać przez żółte zabarwienie płomienia (patrz węglan sodowy).

Zastosowanie w fotografii: Głównie jako środek neutralizujący, niszczący silniejsze kwasy, oraz jako środek opóźniający proces wywoływania w niektórych wywoływaczach.

Sposób przechowywania: w naczyniach zamkniętych w suchym miejscu.

Prawnik - Fotografikom

MGR HENRYK KADEN

Przedmiot prawa autorskiego

(Dokończenie)

To wszystko co dotychczas sprecyzowałem odnosi się nie tylko do utworów otrzymanych technikami stosowanymi w fotografice, ale także do wszelkich innych technik służących do tworzenia obrazów artystycznych, jak malarstwo, grafika itp.

Naturalnie, ogólnie rzecz ujmując, nic więcej powiedzieć nie można, a dopiero w każdym poszczególnym przypadku należy analizować konkretny obraz (a zatem i każdą konkretną fotografię) pod tym właśnie kątem widzenia czy spełnione zostały powyżej objaśnione wymogi ustawy o prawie autorskim.

Z omówionych zasad można jednak wyciągnąć od razu parę wniosków odnoszących się specjalnie do fotografii.

I tak np. nie uważa się generalnie za dzieło korzystające z ochrony prawa autorskiego — takiej fotografii, która jest t y l k o m e c h a n i c z n y m odtworzeniem wycinka rzeczywistości. Do tego gatunku fotografii zaliczane są przeważnie np. pewne rodzaje zdjęć, wykonywanych z okazji wydarzeń, których przebieg i charakter stwarza dla fotografa warunki wykluczające możność indywidualnego kształtowania formy obrazu, nawet przez wybór momentu zdjęcia. Chodzi więc tu najczęściej o wyniki pracy fotografa postępującego według utartej recepty rzemieślniczej, albo o wyniki zależne li tylko od czystego przypadku, słowem o rezultaty pracy, której celem n i e j e s t stworzenie dzieła sztuki. Odpowiednikiem tego rodzaju produkcji fotograficznej są, w zakresie piśmiennictwa, tzw. proste informacje dziennikarskie (wiadomości bieżące, dział drobnych wypadków itp.), które w myśl wyraźnego postanowienia art. 4-go ustawy o pr. aut. nie są przedmiotem prawa autorskiego. Pomiędzy obu rodzajami działalności zachodzi oczywista analogia.

Ponadto dla pewnych kategorii fotografii trzeba z góry wykluczyć nawet samą możliwość zaliczenia ich do dzieł. Przede wszystkim będą to proste reprodukcje a więc wszelkie foto-kopie, światło-kopie itp. Fotografia techniczno-naukowa (np. rentgenelogiczna, mikroskopowa, astronomiczna itp.) nie korzysta z ochrony prawa autorskiego o ile polega jedynie na prostym odtworzeniu rzeczywistości w polu obiektywu, przy pomocy utartych sposobów postępowania. Prawo autorskie może czasem tu przysługiwać autorowi, ale z tytułu innego np. z tytułu jego działalności naukowo-twórczej, a nie z przyczyny działalności czysto fotograficznej.

Na zakończenie omawiania warunków jakie winna spełniać fotografia aby mogła być „dziełem", a więc „fotogramem", jak przywykliśmy obecnie się wyrażać o fotografii artystycznej należy z naciskiem zwrócić uwagę na treść art. 3-go ustawy o pr. aut.

Wspomniany już w poprzednim numerze Świata Fotografii artykuł ten uzależnia powstanie prawa autorskiego (majątkowego) na fotografii od zamieszczenia na niej wzmianki zastrzegającej wyraźnie istnienie prawa autorskiego. Znaczy to, że o ile autor nie zamieścił na fotografii takiej wzmianki (np. „prawo autorskie zastrzeżone"), to w stosunku do jego utworu nie

powstało prawo autorskie (majątkowe), choćby nawet dana fotografia była w istocie dziełem, spełniając wszystkie pozostałe warunki stawiane przez prawo autorskie wszelkim rodzajom twórczości. Wymaganie zamieszczania zastrzeżenia praw jest warunkiem specjalnym, dotyczącym jedynie fotografii, pod tym więc względem prawo autorskie szczególnie „wyróżnia" sztukę fotograficzną.

Podkreślam, że nie zamieszczenie wzmianki o zastrzeżeniu praw pozbawia autora fotogramu tylko prawa autorskiego majątkowego na tym fotogramie. Fotogram spełniający wszystkie zasadnicze warunki wynikające z ustawy o pr. aut. z wyjątkiem tego specjalnego warunku dotyczącego zastrzeżenia praw jest dziełem pozbawionym jedynie ochrony jaką zapewnia prawo autorskie majątkowe. Autor takiego dzieła zachowuje więc wszystkie uprawnienia przysługujące z mocy prawa autorskiego — osobistego. Zaznaczam, że utwór nie spełniający zasadniczych warunków wymaganych przez prawo autorskie, ale zaopatrzony przez autora w zastrzeżenie praw autorskich — nie nabywa przez to właściwości dzieła. (Inna rzecz, że w praktyce każdy kto zaprzecza autorowi, że jego utwór jest dziełem — musi swe negatywne twierdzenie udowodnić, co nie zawsze idzie gładko).

Tenże, niewygodny dla fotografików, art. 3 ustawy o pr. aut. zaleca zamieszczenie również roku wykonania zdjęcia. Zaniedbanie uwidocznienia rocznej daty nie powoduje wprawdzie skutków analogicznych do tych, jakie powstają w rezultacie niezamieszczenia wzmianki o zastrzeżeniu praw, ale powoduje znaczne niedogodności w wypadku procesu sądowego, a nawet może w praktyce uniemożliwić wykorzystanie przysługujących uprawnień. Prawo autorskie służy tylko przez 10 lat od dokonania zdjęcia. Termin ten liczy się od końca roku, w którym wykonano fotogram. Zamieszczenie daty rocznej na fotogramie ma znaczenie dowodu, że termin ochronny jeszcze nie minął. W braku tej daty autor musi udowodnić, że osoba wkraczająca w jego prawa znała rok wykonania, mimo, że nie było to uwidocznione na fotogramie, względnie jego reprodukcji. Przeprowadzenie takiego dowodu nie jest łatwe, a często bywa niewykonalne. Oczywiście może się zdarzyć odwrotna sytuacja: autor zaopatrzy fotogram w roczną datę, a znajdzie się ktoś, kto zechce wykorzystać ten fotogram na takich warunkach jakie istnieją, gdy termin ochronny już minął i to wówczas kiedy z daty uwidocznionej przez autora wynika, że termin ochronny jeszcze nie upłynął. W takim wypadku osoba kwestionująca datę wskazaną przez autora musiałaby udowodnić jej fałszywość i tym razem ta osoba znalazła by się w pozycji trudniejszej niż autor. Widzimy więc, że opłaci się autorowi pamiętać o zamieszczaniu roku wykonania.

A teraz jeszcze jedno praktyczne pytanie: czy przez rok wykonania zdjęcia należy rozumieć rok w którym naświetlono negatyw czy raczej rok wykonania fotogramu? Otóż w art. 3 ustawy o pr. aut. nie znajdziemy dostatecznego wyjaśnienia. Ustawodawca wyraża się dość ogólnikowo: „rok zdjęcia lub przeniesienia". Z prawidłowej interpretacji całokształtu omówionych tu przepisów wynika jednak niezbicie, że okresu ochronnego nie można uważać za rozpoczęty zanim dzieło, którego ochrona ma dotyczyć, nie zostanie wykończone przez autora. Dzieło korzysta z ochrony dopiero od momentu ustalenia i odpowiednio do formy w jakiej ustalenie nastąpiło. Początek biegu terminu ochronnego przypada zatem na rok wykonania fotogramu w takiej formie, w jakiej ma korzystać z ochrony. Wniosek z tego taki, że należy podawać na fotogramach rok ich wykonania, co niekoniecznie będzie się pokrywało z rokiem sporządzenia negatywu. Podawanie roku naświetlenia negatywu krzywdziło by autora, skracając 10-cio letni okres ochrony jego prawa autorskiego — majątkowego, okres, który i tak jest krótszy niż wymagają względy słuszności.

Już parokrotnie zmuszony byłem używać terminów: prawo autorskie — majątkowe i prawo autorskie — osobiste. Trzeba więc wyjaśnić na czem polega różnica pomiędzy tymi pojęciami, różnica o wybitnym znaczeniu. Doszliśmy zatem do punktu, w którym trzeba opowiedzieć o uprawnieniach twórcy dzieła, wynikających z ustawy o prawie autorskim, o uprawnieniach, które, jak już widzimy, dzielą się na pewne grupy. Omówienie tego zagadnienia trzeba jednakże odłożyć do następnego numeru.

Z wydawnictw

RYSZARD WIKTOR SCHRAMM

„Bezkrwawe łowy"

Z ogromnym zainteresowaniem brałem do ręki „Bezkrwawe łowy" Włodzimierza Puchalskiego (Warszawa 1951) i jako przyrodnik i jako fotograf. Nazwisko znane, ba! sławne w swojej dziedzinie, uwieńczone licznymi i wielkimi laurami międzynarodowymi od Berlina do Kairu. Specjalność trudna, a wymagająca obok znajomości rzemiosła i sztuki fotograficznej jeszcze tego zupełnego zżycia się z przyrodą, które sprawia, że człowiek przestaje być w niej intruzem, a staje się jej cząstką, bratem roślin i zwierząt, przyjacielem chmur i wiatru. Niewielu ludzi łączy w sobie te dary z żelazną wytrwałością, bezgraniczną wprost cierpliwością, któraby przechytrzyła czujność żórawi i dzikich gęsi, a nie zraziła się ani pierwszym ani dziesiątym niepowodzeniem, z odwagą wyzbycia się najprymitywniejszych nawet wygód na długie nieraz tygodnie. A ci nieliczni są to przeważnie dusze skryte i niechętnie otwierające się. Jeszcze w gawędzie — wieczorem — przy ognisku, ale pisać — ?

Tym cenniejsza jest ta książka. Włodzimierz Puchalski pisze o swojej pracy. Na stu dwudziestu stronach, w szeregu króciutkich rozdziałów prostym stylem, jakby rozmawiając z gromadką kilkunastoletnich chłopaków, roztacza przed naszymi oczami czar wiosny spędzonej gdzieś na krańcach Augustowskiej, Myszynieckiej czy Piskiej puszczy.

Książka jest piękna. Oszałamia, upaja, pachnie — jak „Puszcza", jak „Lato leśnych ludzi"! Przed zmęczonymi, oderwanymi na chwilę od codziennej pracy oczyma roztacza czar polskiej wiosny, nieporównaną, oryginalną egzotykę mało znanych zakątków naszego kraju; sprawia, że odżywają od wielu lat może wstydliwie zarzucone myśli, marzenia i pragnienia zbliżenia się do przyrody. Wydaje się na pierwszy rzut oka, że książka przeznaczona jest dla młodzieży, ale to tylko pozór; każdego, kto ją weźmie do ręki — odmłodzi, każdego, w kim drzemie ślad świadomości jedności człowieka z naturą — rozpali, bo młodość ducha, jaką daje miłość piękna i przyrody jest żywsza i trwalsza niż młodość ciała.

A oto plon tej wiosny: prawie 150 fotografii — a to przecież część tylko! Jedna ciekawsza, jedna piękniejsza od drugiej. Na świetnie podmalowanym kilkunastu nastrojowymi pejzażami i obrazami rozkwitającej wiosny tle — życie mieszkańców lasu i zarośli, trzcin, moczarów i wody. Od biedronki, motyla i żab do sarny i dzika. Ale przede wszystkim — ptaki. Dziesiątki, setki ptaków. Boć to przecież wiosna: ciągi, toki, lęgi...

Książka Puchalskiego jest właściwie opowieścią o ptakach urozmaiconą kilku zaledwie nieptasimi wkładkami („W żabim raju", „Jak dzik zapędził gajowego na drzewo", „O leszczynowej myszce", „Narodziny sarniątka"). Piękni to i wdzięczni, choć trudni aktorzy. I dobrze się dzieje, że autor chociaż dosyć pobieżnie zapoznaje nas z trudnościami tych bezkrwawych łowów. Od przypadku do przypadku prowadzi nas z wielką znajomością całej przyrody, zwyczajów i psychiki ptaków. Najpierw długie, wielodniowe nieraz poszukiwanie gniazda. Potem — równie żmudne i powolne badanie domku z gałęzi lub trzcin i przysuwanie go do gniazda tak wolno i niepozornie, żeby nie wzbudziło podejrzenia bystrego i czujnego ptaka. A jakże często wszystko na próżno! To „coś" — zwierzę albo zły człowiek — zniszczy domek, albo — co gorsza — gniazdo, to spłoszony niedość ostrożnym postępowaniem ptak opuści gniazdo, by już doń nie wrócić. Wreszcie, gdy wszystko już gotowe, trzeba wpełznąć rankiem do ciasnego wnętrza i wycelowawszy obiektyw wysunięty przez szparę w poszyciu czekać godzinami bez ruchu, bez drgnięcia, z zesztywniałymi i ścierpniętymi mięśniami, aż uspokojona ciszą rodzina ptasia wróci by zacząć swoje codzienne życie.

Ale wyniki wynagradzają z nawiązką czas, trud i niewygody. Oto serie z życia czajki, jastrzębia gołębiarza, kulika wielkiego, perkoza dwuczubego i tylu innych. Cóż za wspaniałe dokumenty przyrodnicze! Chwytane na gorąco, niczym nie zafałszowane, robione wprost z natury w środowisku i warunkach codziennego bytowania ptaków. Możemy tam zdobyć całą niemal wiedzę ptasiego życia: poznać kształt i położenie gniazda, wielkość, kolor i sposób ułożenia w gnieździe jaj, ich maskowanie przez odchodzących rodziców. A potem wykluwanie się piskląt: wielkie, niezdarne łapy, żółte dzioby, wilgotny jeszcze, obsychający na słońcu puch, pierwsze nieporadne, samodzielne kroki, troskliwą opiekę rodziców. A wreszcie zgrabne, wytworne, ostrożne dorosłe ptaki.

Pewnie, że z formalnego punktu widzenia można by tym zdjęciom niejedno zarzucić. A to — że kompozycja wadliwa, a to — że tło może trochę niespokojne, albo że gdzieś z boku wyłazi jakaś psująca trochę harmonię gałązka lub trzcina. To nieważne! Co więcej — to potrzebne. Te wszystkie drobiazgi, możliwe do ominięcia tylko w atelier, nie psując piękna świadczą delikatnie i nienarzucająco o tym co najcenniejsze i najbardziej frapujące — o prawdziwości tych prac.

Oczywiście, że zdjęcia aby były dobre, muszą być nie tylko oryginalne i przyrodniczo prawdziwe, ale i artystyczne. Ale też wśród tych wszystkich dobrych znajdziemy szereg takich, które bez żadnych zastrzeżeń stanowią w pełni artystyczne obrazy. W pierwszym rzędzie należą tu portrety ptaków: długodzioby kulik i jego małe na skorupkach dopiero co opuszczonych jaj („Szybko obsychały pisklęta"), wspaniały, jak z brązu, bielik („Wreszcie nas dojrzał"), najpiękniejszy może z wszystkich delikatny portret płomykówki („W kominie coś jęczało i stękało"), wytworny „Portret pustułki", „Czapla siwa", a obok tego „Żabie zaloty" i inne żaby (jakżeż fotogeniczne!), przemiła i zgrabna jak baletniczka orzesznica na makówkach („Trzeba zbadać która najdojrzalsza"), płochliwy suseł. Niektóre ze zdjęć są tak niezwykłe, niemal niewiarygodne, że podziwiać należy zbieg szlachetnej pasji autora z owym przysłowiowym łutem szczęścia, który pozwolił na uchwycenia tak kapitalnych momentów. Oto pięć młodych sów siedzących rzędem na gałęzi („Każda miała inną twarz") niby groteskowe maski wschodniego teatru. Oto dzik szarżujący uciekającego na drzewo gajowego. A tu całą niemal stronę zajmuje zdjęta z bliska makówka. Z wygryzionego z boku otworu wyziera ku nam bystre czarne oczko, ruchliwy nosek i nastroszone wąsy, a dołem koło szypułki owija się długi, puszysty ogon. To orzesznica urządziła sobie domek, wyjadłszy uprzednio smakowitą zawartość. O kilkanaście stron dalej — dwaj śpiewacy. Na jednej gałązce, ramię przy ramieniu maleńka złotooka zielona żabka — rzegotka

i młody słowik, ledwoopierzony malec z rozwartym jak żółty tulipan dziobkiem. Przykłady można by mnożyć niemal do liczby zdjęć — każde jest oryginalne, prawdziwe i piękne, do każdego powraca się po wielekroć.

Początkowo nie wiadomo, co w tej książce jest ważniejsze, co jest treścią a co ilustracją: czy zdjęcia do tekstu czy na odwrót, łatwo się jednak przekonać, że to drugie. Dopiero obok tych zdjęć tekst nabiera właściwych barw, dopełnia słowem i komentuje obraz. Bez ilustracji poszczególne rozdziałki byłyby przeciętnymi, może ze względu na oryginalny nieraz temat nawet ciekawymi opowiadankami przyrodniczymi.

Na typ twórczości fotograficznej Puchalskiego, a może nawet do pewnego stopnia i na tematykę, przemożny wpływ wywiera olbrzymi zmysł reżyserski autora, podejście — rzec można — filmowe. Ogólnej myśli, sensowi i logice obrazu podporządkowane zostają czasami nawet względy czysto artystyczne. Jeszcze lepiej niż w pojedynczych pracach da się to zauważyć w cyklach — a takim cyklem, a raczej dużym zbiorem małych cykli jest właśnie omawiana książka. Przez odpowiednie mistrzowskie zestawienie poszczególne obrazy połączone króciutkim słowem wiążącym rozwijają się w sugestywną opowieść. Niektóre zdjęcia, nie wyróżniające się niczym specjalnym same przez się — obok innych grają pełnym życiem. Ileż wymowy jest w zestawionych obok siebie dwóch zdjęciach siedzącej na gałęzi klonu sowy („Siedziała nieruchoma — wpatrzona we mnie" — „Potem pusząc się chciała mnie nastraszyć"). Kapitalny efekt dają „Portret ojca" „... i syna", „Bąk przybierał dziwaczne pozy" „... a młode naśladowały go". Nieraz mamy całe historie w obrazach, jak cykl — bajeczka o orzesznicy, o jastrzębiach gołębiarzach, o dzikich kaczętach, o sarniątku, a wszystko na pięknym tle przyrody, w oprawie mglistych poranków i cichych zachodów puszczy.

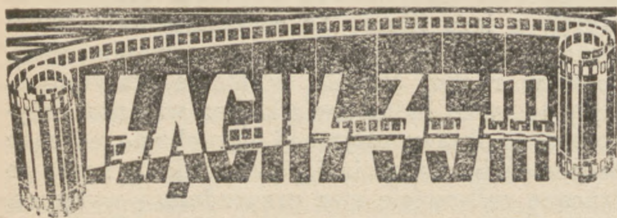
Twórczość Puchalskiego znamy z różnych dziedzin i różnych stron. Dużą ilość jego prac oglądaliśmy na toruńskiej wystawie „Góry w fotografii" 1950 r. Pamiętamy również film „Flora Tatr" (I — wiosna, II — lato). Obraz jest doskonały. Mimo że jest filmem przyrodniczym dokumentalym, a raczej może szkoleniowym, a więc prawie bez akcji, jednak przez cały czas trzyma w bezustannym napięciu i zachwycie. Subtelna robota reżyserska i operatorska święcą tu pełne tryumfy. Piękne zdjęcia od rozległych panoram do zupełnych zbliżeń, doskonałe efekty świetlne, umiejętne ożywienie i podkreślenie nastrojów, przejrzysty, logiczny i przyrodniczo prawdziwy układ treści (znać tu wytrawną rękę konsultanta naukowego dr Zofii Radwańskiej-Paryskiej) dają dzieło o nieprzemijającej wartości artystycznej i naukowej. Można oczywiście mieć zastrzeżenia co do niektórych wkładek mających stanowić niejako okrasę przyrodniczej monotonii filmu jak np. sceny taternickie, jednakże w ogromnej większości, tam gdzie Puchalski porusza się na dobrze sobie znanym terenie wynik jest świetny.

Znacznie słabiej wypadły wystawione w Toruniu obrazy flory tatrzańskiej, robione prawdopodobnie przy okazji kręcenia albo wręcz wyjęte z tego filmu. To co fascynowało swym dynamizmem, co żyło i grało wspaniałymi efektami w ruchu, chybiło w stanie statycznym. Były to tylko ładne kwiatki bez wartości artystycznego obrazu, sztywne i nieruchome, wiszące w pustce bez oparcia i powiązania, a przez to tracące całkowicie swą przyrodniczą wymowę. Jedno zdjęcie tego typu mamy i w „Bezkrwawych łowach" — „Spod śniegu wyglądały przebiśniegi". Tu jednak, w kontekście, w zestawieniu z otaczającymi je dziesiątkami zdjęć budzącej się wiosny, z szerokimi pejzażami, kwitnącymi baziami, łanami zawilców i margarytek, przelatującym kluczem dzikich gęsi, wędrującą po płatkach kwiatu biedronką — jest ono na miejscu, ma swoją dyskretną a właściwą wymowę. Natomiast pokazanie na jednej wystawie całego szeregu takich i tylko takich zdjęć, uderzających na pierwszy rzut oka swoim filmowym, wyizolowanym zbliżeniem (owszem — niech będzie nawet cykl), ale bez dania im jakiegoś zamknięcia tematu, jakiejś syntetyzującej oprawy, uważam za poważny błąd taktyczny, właśnie reżyserski, którego do dziś dnia nie mogę darować tak oryginalnemu i tak dobrze rozumiejącemu przyrodę autorowi. Znacznie lepsze wrażenie z tamtej wystawy zostawiły nieflorystyczne prace Puchalskiego, w których jednak wyraźnie przeważa reżyser nad wykonawcą: „Zimowe upiory" ciekawie i pięknie skomponowane, jednak bardzo słabo technicznie opracowane (zupełnie wyżarte światła, brak czerni), a zwłaszcza „Turyści", dobra praca o ładnej kompozycji z pięknymi chmurami i nisko rzuconymi graniami, wzorowy przykład oddali górskiej.

Daleko odbiegłem od omawianej książki, ale trudno się powstrzymać mówiąc o jej autorze, trudno ograniczyć się do jednego tylko wycinka jego bogatej twórczości. Trzeba jednak przyznać, że wycinek pokazany w „Bezkrwawych łowach", najoryginalniejszy i najobszerniejszy z twórczości Puchalskiego jest zarazem najlepszym. W fotografii zwierząt nie ma on konkurencji! Ale właściwym wyrazem jego pracy nie może być pojedyncze zdjęcie rzucone od czasu do czasu gdzieś na wystawę — ale film, a jeszcze lepiej, milszy smakoszowi od szybko uciekającego filmu, obszerny, ładnie i inteligentnie podany cykl.

„Bezkrwawe łowy" należą do tego nielicznego u nas niestety typu wydawnictw, które łączą w sobie duże walory zarówno artystyczne

jak i dydaktyczne. Szkoda tylko, że szata graficzna tej pięknej książki nie stoi na dostatecznie wysokim poziomie, a zbyt zielony ton reprodukcji szpeci część obrazów. Jednakże pomimo tych usterek książka Puchalskiego daje wiele przeżyć i powinna znaleźć się w ręku każdego kochającego przyrodę i każdego fotografującego jako niewysychające źródło radości.



Rozmyślania trzydziestopięciomilimetrowe

W jednych z pierwszych „Rozmyślań trzydziestopięciomilimetrowych napisałem, że przemysł filmowy, udoskonalając wybitnie jakość taśmy filmowej, dał nam do ręki znakomity materiał negatywowy dla naszych kamer, a właściwie nawet tylko dlatego aparaty małoobrazkowe zyskały sobie tak olbrzymie rozpowszechnienie i popularność. To „pokrewieństwo" z filmem zdaje się być jednak tylko powierzchownym, skoro ogranicza się do używania przez fotografów i filmowców jednakowej taśmy.

Ale tak nie jest. Od chwili w której wykonano pierwsze zdjęcie migawkowe, a więc od momentu w którym uchwycono pewien wycinek, pewną fazę ruchu, umysły ludzi niepokoiła chęć odtworzenia tego ruchu. Powstał film i chęć została zaspokojona. Tak więc fotografia miała uosabiać spokój i bezruch, a film dawał dopiero poczucie i złudzenie ruchu, pędu, szybkiego przenoszenia się myśli na różne przedmioty i miejsca. Tak było, póki technika zdjęć i budowy aparatów (zwłaszcza przystosowanych do filmu trzydziestopięciomilimetrowego), rozwój fotografii amatorskiej, oraz prasy ilustrowanej nie poszły siedmiomilowymi krokami naprzód. Te czynniki „przybliżyły" fotografię do filmu przez stworzenie serii zdjęć, względnie zdjęć seryjnych.

Większość czasopism ilustrowanych (nawet gazet codziennych), większość artykułów zaopatruje w serie zdjęć, dając w ten sposób „film na papierze" o określonej tematyce, a nawet pewnym scenariuszu. Pisma ilustrowane muszą bowiem ukazać swym czytelnikom przejawy życia czy osoby działające z różnych stron. Stąd np. w artykułach fachowych znajdujemy serie zdjęć, przedstawiających, powiedzmy, przebieg jakiegoś procesu produkcyjnego, w reportażach z fabryk robotników z różnych działów produkcji, ale wyróżniających się jako przodownicy, czy realizatorzy, w reportażu sportowym albo kilka zdjęć z najciekawszych momentów z jednego meczu, albo „przekrój sportowy tygodnia", albo z kilku konkurencji lekkoatletycznych i tak dalej. Tak więc czasopisma stały się najpoważniejszym odbiorcą zdjęć seryjnych i ich propagatorem.

Ale i sam amator nie chciał — i nie chce — zadowolić się jednym zdjęciem „statycznym" (choćby przedstawiało fazę chociażby najszybszego ruchu) — chce zobrazować bardziej widocznie tempo i życie i ruch jaki go otacza, szczególnie jeśli chodzi o zdjęcia dzieci, zwierząt lub sportowe. I tu właśnie nowe środki techniczne dają szerokie możliwości i rozszerzają zakres działania.

Takim nowym środkiem technicznym stała się właśnie kamera na film kinowy, pozwalająca na szybkie wykonywanie zdjęć seryjnych, jedno za drugim w jak najmniejszym odstępie czasu (o ile jest to nam właśnie potrzebne) na filmie bardzo czułym, a więc przy krótkim czasie naświetlania i zapewniająca dużą ilość zdjęć bez zmiany ładunku taśmy.

Powstały nawet specjalne aparaty dające możliwość wykonywania szybkich zdjęć seryjnych, przede wszystkim sportowych (Robot, Tenax, Leica-Motor).

Jeśli w kinie sugerujemy widzowi przebieg jakichś zdarzeń, pokazując mu zdjęcia faz tego ruchu w bardzo małych odstępach czasu, to pokazanie kilku, czy kilkunastu zdjęć wykonanych w wielu większych odstępach czasu i pokazanie ich równocześnie dla zasugerowania wrażenia przebiegu zdarzeń — może wydać się namiastką filmu.

Seria zdjęć, czy zdjęcia seryjne nie są namiastką, ani naśladownictwem filmu i jakkolwiek zachodzi pewne pokrewieństwo (u nas małoobrazkowców także techniczne — ta sama taśma...) to prawa, rządzące serią i filmem są odmienne. Seria zdjęć nie znika szybko, tak jak film, może być dowolnie oglądana i odszyfrowywana przez widza — „karty są wyłożone na stół". Seria musi mieć jasny i czytelny temat, wszystko musi być zrozumiałe, żadnych tricków i zafałszowań prawdy.

To też nikt już dzisiaj, oglądając serie zdjęć w czasopismach ilustrowanych na przykład nie uważa ich za namiastkę filmu, a za nowy środek informujący, uczący, czy też wyrazu artystycznego dla wyrażenia ruchu, zdarzeń i sugerowania wrażeń. Seria zdjęć daje najpełniejszy i najciekawszy obraz życia miast, krajów, zwyczajów, przemian społecznych i politycznych wydarzeń, budownictwa, przeżyć i wzruszeń.

Takie serie zdjęć w prasie tworzą specjalnie szkoleni fotografowie prasowi. Ale seria, jako dział fotografii amatorskiej jest bardzo wdzięcznym polem do pracy, a my — zwolennicy taśmy kinowej — mamy technicznie bardzo ułatwione zadanie.

Dowolne zastosowanie kilku, czy kilkunastu zdjęć, nawet tej samej osoby czy zdarzenia, nie tworzy jednak jeszcze „serii zdjęć". Tu występuje wyraźniej pewne podobieństwo serii do filmu, nie jest „filmem", a nie jest napewno dobrym filmem, nawet bardzo długa taśma, przed-

stawiająca na swych klatkach zdarzenia czy też przedmioty w ruchu wybrane dowolnie, bez wiążącej je logicznie w jedną całość myśli.

Tak jak malarstwo i fotografia, choć dwie różne gałęzie plastyki, mają wspólne prawa chociażby kompozycji, czy rozmieszczenia brył i światłocienia, tak film i serię obowiązują niektóre wspólne prawidła. Zdjęcie serii, a nawet zdjęcia seryjne (np. pokazujące to samo dziecko w kilku pozach i stanach psychicznych muszą stanowić całość logiczną, muszą mieć współzależność i być zrobione wedle powziętych z góry założeń — wedle scenariusza. Wtedy dopiero seria będzie silnie oddziaływać na widza.

Takimi czynnikami wiążącymi serię w całość będzie zależność zdjęć czasowa, przestrzenna i myśli przewodniej. Zazwyczaj te trzy czynniki występują równocześnie, jednakże w nierównym stopiu ważności. Zależnie od tego, który czynnik wysuwa się na plan pierwszy, określimy, jaki środek wiążący daje dobrą serię.

Najczęściej u amatora występuje seria zdjęć o współzależności czasowej, wywodząca się z kina. Będzie to seria w której na wszystkich zdjęciach składowych wszystkie elementy są te same prócz ruchu. Będzie to naprzykład seria zdjęć dziecka, bawiącego się na tym samym miejscu, a tylko w różnych pozach i o różnej mimice. Tu fotograf może wykazać tylko względnie mało ze swej indywidualności.

Nieco ciekawsza jest seria o powiązaniu przestrzennym. Tu czynnikiem wiążącym jest miejsce dokonywania zdjęć naprzykład na temat „Zwyczaje ludowe w Wielkopolsce". Choć przedstawimy różnych ludzi, wykonujących różne obrzędy, wspólnym będzie miejsce — Wielkopolska, i to zwiąże nam prawdziwie ciekawą całość.

Oczywiście, że mamy tu i związek myślowy, gdyż chodzi też o zilustrowanie pewnych danych naukowych, etnograficznych, o uwidocznienie odrębności zwyczajów od innych części kraju.

O ile związek czasowy i przestrzenny na ogół staje się łatwo zrozumiały bez podpisu, o tyle seria o związku myślowym powinna być wsparta dobrym tekstem, nasuwającym widzowi od razu o co chodzi. O ile więc w serii zatytułowanej „Wiosna" zobaczymy zdjęcia młodej dziewczyny, szyjącej sukienkę na maszynie, potem oglądającej starannie ogumienie swego roweru, zbierającej pierwsze kwiaty na łące, a na koniec roześmianej radośnie na tle rozkwitających drzew — to choć zdjęcia mogą przedstawiać cztery różne osoby i różne miejscowości, wiemy, że pojęcie „wiosny" wiąże je doskonale i dobrze wiemy i rozumiemy, co autor chciał przedstawić. Takie różne zdjęcia mogą służyć do wywołania określonych wrażeń, wzruszeń, czy nastroju. Dla zwiększenia efektu mogą być one nawet potraktowane różnie pod względem kompozycyjnym, rozłożenia linii, plam czy tonacji.

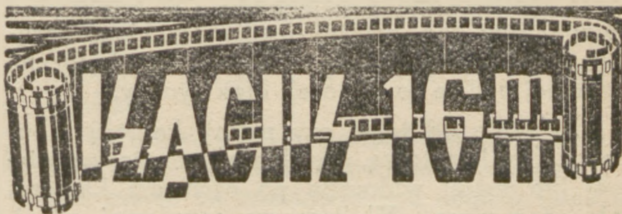
Najważniejsze miejsce zajmuje tu reportaż, który choć zwykle ograniczony czasowo, specjalnym doborem zdjęć koncentruje naszą uwagę na tym co najważniejsze i posiada bardzo wyraźną myśl przewodnią. Wyzyskuje zresztą wszystkie trzy środki wiążące, aby osiągnąć swój cel.

Najwdzięczniejszym i ulubionym tematem zdjęć seryjnych dla amatora są dzieci. Wyzyskać należy przede wszystkim wielką ruchliwość dziecka, ciągle zmieniającego pozy a także nieustannie zmieniającą się mimikę twarzy i gestów, wymagające szybkich migawek (a więc i dobrego oświetlenia) i szybkiej reakcji fotografującego, by te przemijające najciekawsze momenty podchwycić. Doskonała seria zdjęć dziecięcych może też powstać, jeśli dziecko fotografujemy w pewnych odstępach czasu naprzykład co roku, ale w tym samym miejscu, — albo jeśli dziecko, lubiące przecież naśladować starszych, będzie wykonywało różne czynności i przy tym je sfotografujemy. Możemy dzieciaka wtedy do każdej czynności inaczej ubrać. Co zwiąże nam taką serię? Prosty podpis: „Andrzejek wybiera zawód".

Bardzo różnym jest przy serii dobór zdjęć. Czasem naświetlimy całą rolkę filmu — właśnie przy zdjęciach dzieci — a tylko 4 lub 5 wybierzemy do serii, ale za to jakiej serii. Tu znów występuje podobieństwo do techniki filmu — jak starannym musi być montaż filmu tak samo starannie montujemy naszą serię.

Serie zdjęć niekoniecznie muszą powstać odrazu. Nieraz zdjęcia do zamierzonej serii będziemy zbierali przez dłuższy okres czasu, jeśli naprzykład musimy dla serii folklorystycznej objechać całą Polskę, a wakacje są krótkie. Ale może też być inaczej. Zwykle mamy jakieś określone zamiłowania i będąc naprzykład w różnych miastach, wyszukujemy jakieś stare budowle, pomniki, albo faworyzujemy gotyk, czy barok, innych znów interesuje krajobraz, życie wiejskie lub tp. Jeśli po pewnym czasie uzbieramy spore archiwum, możemy wyłowić sobie z niego — i to zupełnie niespodziewanie — wspaniały materiał do wielu serii zdjęć. Radzę więc Kolegom w każdym razie, aby przejrzeli swoje archiwa.

Mgr M. Kornicki



Filmowiec w szkole podstawowej

Pierwsze "Kąciki 16-mm" poświęciliśmy zagadnieniom specjalnym filmu amatorskiego, obchodzącym przede wszystkim zaawansowanych filmowców. Toteż niejeden z mniej, lub całkiem niezaawansowanych amatorów, przeczytawszy owe wywody, pomyślał sobie: „dobrze to pisać o różnych filmowych finezjach,

sztuczkach i udogodnieniach technicznych, kiedy ja sam nie bardzo jeszcze wiem, jak zrobić film najprostszy i jak prawidłowo obsługiwać moją kamerę!"

Jest to niewątpliwie racja i dlatego dziś piszemy o pierwocinach techniki filmowej — o tym, jak przejść przez szkołę podstawową, by móc wreszcie dostąpić zaszczytu studiów średnich i na koniec wyższych.

Trudno jest filmować, a nawet uczyć się tylko sztuki filmowej, nie posiadając kamery. Toteż każdy amator dąży do posiadania takiego aparatu, jaki spełni jego wymagania. Obecnie w rękach amatorów znajdują się aparaty najróżnorodniejszych marek i systemów, od najprostszych modeli do najbardziej skomplikowanych. O wyborze formatu i wyposażenia pisaliśmy w numerze poprzednim, toteż problemem tym obecnie zajmować się już nie będziemy. Natomiast sprawą zasadniczą będzie dokładne poznanie kamery i sposobu obchodzenia się z nią, by sprawnie i prawidłowo funkcjonowała.

Zdarza się bowiem bardzo często — i to nietylko filmowcom, ale i zwykłym fotoamatorom — że nauczyli się kilku najpotrzebniejszych „chwytów" przy swojej kamerze i ani myślą, by niepowodzenia po zrobieniu kilku, czy kilkunastu nieudanych filmów przypisać poprostu nieznajomości kamery.

Wydaje się to niemal paradoksalne, by nie poznać dokładnie posiadanej kamery — ale dam przykład: posiadacz pewnego pięknego Rolleicorda zapytał mnie po przeszło roku fotografowania tym aparatem, do czego właściwie służy podwójne okienko z jakiemiś cyframi? Chodziło o skalę przesłon i regulację szybkości migawki! Ów jegomość używał przedtem zwykłego „boxa", to też regulacja przesłony i migawki wcale go nie obchodziła. Oczywiście wyniki jego „pracy" były całkiem mierne.

Przyjrzyjmy się więc dokładnie naszej kamerze filmowej. Zasadniczo składa się ona z obiektywu, mechanizmu przesuwającego film, urządzeń odwijających i nawijających taśmę, oraz mechanizmu napędowego. W większości wypadków ten ostatni jest motorkiem sprężynowym, naciąganym korbką lub kluczem, rzadziej będzie to motorek elektryczny.

Zależnie od tego, czy mamy kamerę szpulową, czy kasetową, wymienione części są więcej lub mniej widoczne po otwarciu kamery, ale są zawsze. W kamerze szpulowej odnajdziemy bez trudu obie role, na które nawija się film, oraz małe rolki zębate, należące do mechanizmu przesuwającego taśmę. Zęby te wchodzą w odpowiednie otwory na brzegach filmu, tworzących tak zwaną perforację. Z łatwością też odkryjemy prowadnicę, względnie kanał filmowy, przez który przebiega taśma na osi optycznej obiektywu. Ta część prowadnicy posiada wycięcie, tworzące tak zwane okienko filmowe. Tu zatrzymuje się film na ułamek sekundy, by przyjąć obraz świata zewnętrznego, rzucony przez obiektyw, aby w następnym ułamku sekundy — po zakryciu obiektywu przez przesłonę sektorową lub roletową — zostać przesuniętym dalej o dokładnie jedną szerokość obrazka. Tym to przeciąganiem filmu „skokami" przed obiektywem zajmuje się ogromnie precyzyjny „chwytak", którego tylko wystający pazurek widzimy zazwyczaj tuż poniżej okienka filmowego. Zwykle tak pazurek chwytaka, jak i samo okienko filmowe, stają się dostępne dopiero po wyjęciu płytki sprężynującej, dociskającej film do szlifowanych ścian prowadnicy. Możność odejmowania tej płytki jest ogromnie ważna, ze względu na konieczność starannego oczyszczenia prowadnicy i okienka filmowego z osadzających się tam cząstek celuloidu i emulsji, po przejściu każdego ładunku taśmy.

Jedna jest tylko kamera, w której napróżno szukać będziemy zębatych rolek mechanizmów transportujących — to kamera Siemensa. Tu podawanie filmu i jego przesuw odbywa się wewnątrz pomysłowo i nader prosto skonstruowanej kasety. Nieco podobnie zbudowana jest kamera Ciné Kodak Magazine i — używające tej samej znormalizowanej kasety — Bell et Howell, oraz Zeiss Ikon Movikon 16 K. Celem jeszcze większego uproszczenia zakładania filmu i szybszej jego zmiany w kamerze Kodaka Ciné Special nawet chwytak przeniesiono do kasety, skutkiem czego film od razu siedzi prawidłowo w prowadnicy, a „zaskoczenie" chwytaka w otwory perforacji jest pewne.

Lepiej będzie, jeśli pierwsze próby z naszą kamerą przeprowadzimy, używając kilkumetrowego kawałka starego, nieużytecznego filmu, aniżeli odrazu filmu dobrego. Poza nabyciem koniecznej wprawy w zakładaniu filmu i „wysłuchiwaniu" prawidłowego działania kamery, oszczędzimy wiele wydatków naszej kieszeni, a będziemy też mieli więcej przyjemności — przynajmniej na razie.

Niesposób przedstawić tu w krótkim artykule jak należy zakładać film w różnych typach kamer, gdyż poszczególne fabrykaty różnią się nieraz bardzo mocno, z drugiej znów strony większość aparatów w rękach amatorów to kamery używane, nie posiadające dołączanych zwykle do kamer nowych szczegółowych przepisów użycia. Jedno jest pewne i wspólne wszystkim aparatom: film przebiega z góry na dół, odwijając się ze szpuli górnej, poprzez zębatą rolkę podawczą, tworzy pętlę górną, przechodzi przez kanał (emulsją do obiektywu), aby odbyć wreszcie drogą powrotną przez pętlę dolną i zębatą rolkę oddającą do szpuli dolnej nawijającej. W aparatach kasetowych droga ta ulega najczęściej uproszczeniom (np. brak zębatych rolek podawczych, automatyczne

tworzenie się pętli przez działanie sprężyn, jak u Siemensa, lub przez wyzyskanie sprężystości samego filmu — np. w kasecie aparatu Agfy Movex 8 — itp., ale zasada pozostaje niezmieniona.

Bierzemy więc kawał nieużytecznego już filmu i zakładamy do naszej kamery, uważając, by wytworzyć dostatecznej wielkości pętle, ale tak, by film nigdzie nie dotykał ścian aparatu. Teraz naciskamy ostrożnie guzik spustowy i aparat poczyna pracować, o ile nie zapomnieliśmy naciągnąć sprężyny mechanizmu napędowego, lub założyć baterii w wypadku napędu motorkiem elektrycznym. (Eumig C4, Bell et Howell). Jeżeli aparat posiada różne szybkości, nastawiamy najniższą np. 8 klatek na sekundę (klatką nazywamy każdy poszczególny obrazek na filmie) i staramy się obserwować bieg filmu przy otwartej kamerze. Niektóre typy dają się uruchomić w stanie otwartym tylko po przesunięciu guzika zabezpieczającego — trzeba o tym pamiętać.

Obserwując uważnie biegnący w kamerze film, spostrzeżemy, jak taśma jest przeciągana z dużą szybkością przez okienko filmowe ruchem skaczącym, podczas gdy szpula górna podaje ją ruchem ciągłym i jednostajnym i tak samo równo nawija się na szpulę dolną.

Przekonawszy się, że film przechodzi przez kamerę prawidłowo, że jest równomiernie odwijany i nawijany, i że wytworzone nad i pod okienkiem obie pętlice nie znikają tylko stale pozostają tej samej wielkości — wtedy kamerę zamykamy i znów naciskamy na guzik spustowy, przykładając aparat do oka i patrząc przez celownik.

Przyglądając się widzianemu przez celownik wycinkowi świata zewnętrznego i oceniając go wedle przydatności do filmowania, ani na chwilę nie odrywamy uwagi od cichego jednostajnego szumu pracującej kamery. Każdy aparat filmowy posiada swój charakterystyczny terkot, nieco innej wysokości i zabarwienia zależnie od konstrukcji i fabrykatu, ale zawsze jednakowy i — co najważniejsze — jednostajny, jeśli kamera prawidłowo pracuje. Ten szum kamery jest bardzo ważny i nie może być w nim nic „zacinającego się" — wiemy bowiem, że dopóki ton ten pozostanie niezmieniony, film jest prawidłowo transportowany i jednakowo naświetlany. Szum ten pozwala nam też na zorientowanie się, czy mamy jeszcze film do naświetlenia w aparacie. Jeśli bowiem zapomnieliśmy przy zakładaniu filmu nastawić licznik metrów na zero i górna szpula jest pusta, gdyż cała taśma przebiegła już przez mechanizmy transportujące — wówczas terkot aparatu, nie potrzebującego pokonywać oporu taśmy, rozbrzmiewa o ton wyżej i aparat idzie szybciej.

Ale oprócz wiadomości, czy nie filmujemy już „na ślepo", to jest bez filmu, równy terkot aparatu świadczy o tym, iż wszystko jest w nim w porządku. Najlżejsze bowiem zakłócenia mechanizmów przesuwających taśmę dają się natychmiast odczuć przez zmianę szumu kamery.

A zakłócenia takie nie są wcale rzadkie, jeśli założyliśmy taśmę nieprawidłowo, nie oczyściliśmy starannie kamery po każdej zmianie roli filmu, albo użyliśmy starych pogiętych kaset, a także jeśli aparat jest stary i zużyty, albo był u naprawy w niefachowych rękach.

Zmiana tonu kamery da nam też zaraz znać o tworzącej się wewnątrz sałatce z filmu. „Ulubiona" ta sałatka powstaje najczęściej przez złe założenie filmu, zwykle skutkiem zrobienia zbyt małych pętli. Wtedy jedna lub obie pętle zostają „zjedzone" przez mechanizmy transportujące, film przechodząc wprost z rolki do prowadnicy nie poddaje się następnemu zaczepieniu pazurków chwytaka, no i zaburzenie gotowe.

Chwytak filmu nie przesuwa należycie, natomiast odwija się on dalej swobodnie z rolek, zwłaszcza z górnej; dolna szpula pracująca na łożysku tarciowym, nawija wtedy za mało filmu —to też w niewiarygodnie krótkim czasie taśma nasza poczyna w wężowych splotach wypełniać wszystkie wolne kąty kamery, aby wreszcie uchwycona powtórnie przez zębatki bębnów — wytworzyć prawdziwą sałatkę i oczywiście na koniec zatrzymać kamerę.

Na długo jednak przed tym żałosnym zakończeniem zmieniać się będzie ton pracującej kamery i jeśli zawczasu zmianę tą zauważymy, zapobiegniemy zmarnowaniu wielu metrów kosztownej taśmy.

To też jako pierwszą, żelazną zasadę w naszej pracy filmowej musimy sobie utrwalić w pamięci, aby zwracać baczną uwagę na równy, o jednostajnej wysokości tonu terkot kamery

Jeśli cały nasz próbny film został już „naświetlony", wówczas... zakładamy go powtórnie i całe ćwiczenie powtarzamy od początku, a potem jeszcze kilkakrotnie, aby nabyć należytej wprawy.

Pamiętając o stałym zwracaniu uwagi na szum pracującej kamery, patrzymy przez celownik. Zarazem musimy się nauczyć, by aparat zawsze i stale trzymać spokojnie i prosto. Nie ma nic przykrzejszego dla widza, jeśli obraz na ekranie skacze niespokojnie na wszystkie boki, jeśli morze lub jezioro wylewa się z jednej strony ekranu, a ludzie idą bez wysiłku po nader stromych ulicach z walącymi się na nich budynkami.

To też od samego początku musimy się przyzwyczaić, by kamerę trzymać spokojnie i silnie, stojąc na rozstawionych nogach (jeśli pracujemy bez statywu), i starając się, aby widziany w celowniku obraz nie był przekrzywiony. Wszystkie linie pionowe naszego motywu niech będą pionowe w celowniku, a poziome poziomymi.

Oczywiście, że dla uzyskania pewnych, specjalnych efektów perspektywicznych od tej za-

sady można odstąpić, lepiej jednak, aby początkujący takich eksperymentów nie robił, a nauczył się pionowego ustawiania kamery.

Przechylenie kamery w bok jest zresztą jednym z najprostszych tricków, ale dającym efekt należyty tylko wtedy, gdy jest przemyślane i odpowiednio użyte. Trick ten daje nam możność zmieniania kierunku ruchu w obrębie wycinka obrazu, oczywiście w pewnych granicach. Na przykład: samochód, jadący po równinie, sfilmowany przechyloną kamerą, będzie na ekranie dawał złudzenie wspinania się na stromą górę, pod warunkiem, że na filmie nie znajdą się słupy telegraficzne, drzewa, czy też budynki, o których wiemy, że zawsze stoją pionowo.

Od jednej jednakże zasady odstąpić nam nie wolno: spokojnego trzymania aparatu (niezwykle użyteczna zasada także przy zwykłym fotografowaniu!).

Gdy film biegnie w kamerze, musimy dbać przede wszystkim, by obraz w celowniku nie przesunął się na milimetr w górę, w dół, czy na boki. Nawet jeśli zamierzamy wykonać taki ruch kamerą (czyli mówiąc fachowym językiem, panoramować), to ruchu tego nie należy rozpoczynać od razu. Widz musi się najpierw zorientować w obrazie, zjawiającym się nagle na ekranie. Dopiero kiedy daliśmy widzowi możność obejrzenia wszystkich szczegółów i zrozumienia treści obrazu — co wymaga przecież pewnego czasu — możemy zmienić wycinek obrazu. Do tej chwili obraz musi bezwzględnie spokojnie stać na ekranie (mowa tu, oczywiście, o przedmiotach nieruchomych, stanowiących na przykład tło akcji, jak budynki, a nawet względnie ruchomych, jak drzewa poruszane wiatrem). Jeśli obraz tańczy na ekranie, widza bolą oczy i odczuwa on raczej przykrość niż radość, choćby treść filmu była jak najlepsza.

Aby zapewnić spokojne trzymanie kamery w pozycji stojącej, najlepiej rozstawić jak najszerzej stopy, klęknąć na oba kolana, jeśli chcemy filmować z „żabiej perspektywy", znaleźć jakąś podporę dla rąk w innych sytuacjach — ale najlepiej używać stale statywu. Solidnego, mocnego i... ciężkiego.

Jeśli wykonujemy panoramowanie, obojętnie w którym kierunku, pamiętać musimy, by ruch ten odbywał się przyjemnie, miękko i powoli. Szybkie przejścia potrzebne są tylko w wyjątkowych wypadkach. Nie należy też zbyt szybko panoramować przedmiotów, bliższych niż 10 metrów, gdyż obraz będzie zamazany i wywoła też ból oczu u widza. Panoramowanie winno być też równe i jednostajne, bez szarpań i gwałtownych zatrzymań. Jeden jest tylko przypadek gdzie wolno nam szybko panoramować — gdy chcemy uchwycić i zatrzymać przez pewien czas na ekranie szybko poruszający się przedmiot — na przykład pędzący samochód wyścigowy, motocykl, czy narciarza. Efekt ten, znany zresztą z fotografii zwykłej, polega na trzymaniu przedmiotu poruszającego się stale na środku celownika. Przez to wyjdzie nam co prawda tło zupełnie zamazane i bez szczegółów, ale to właśnie szczególnie silnie podkreśla wrażenie wielkiej szybkości pędzącego przedmiotu.

Mgr M. Kornicki

Od Redakcji

SPROSTOWANIE

Wydarzył się bardzo przykry błąd w zamieszczanej w nagłówku liczbie rzymskiej oznaczającej kolejny rok wydawania naszego pisma. Błąd ten pojawił się po raz pierwszy w numerze 22-im „Świata Fotografii", kiedy napisano: ROK IV zamiast jak winno być: ROK VI. Błąd ten powtórzył się w numerze 23-im i w konsekwencji zamieszczono w numerze 24-tym ROK V zamiast ROK VII. Niestety także i w następnych numerach przedrukowano ten sam błąd. Dopiero obecny numer wskazuje prawdziwy rok kolejny wydawania pisma i kładzie kres sztucznemu „odmładzaniu" „Świata Fotografii", który ukazuje się przecież od 1946 r.

Za powyższe niedopatrzenie przeprasza Szanownych Czytelników

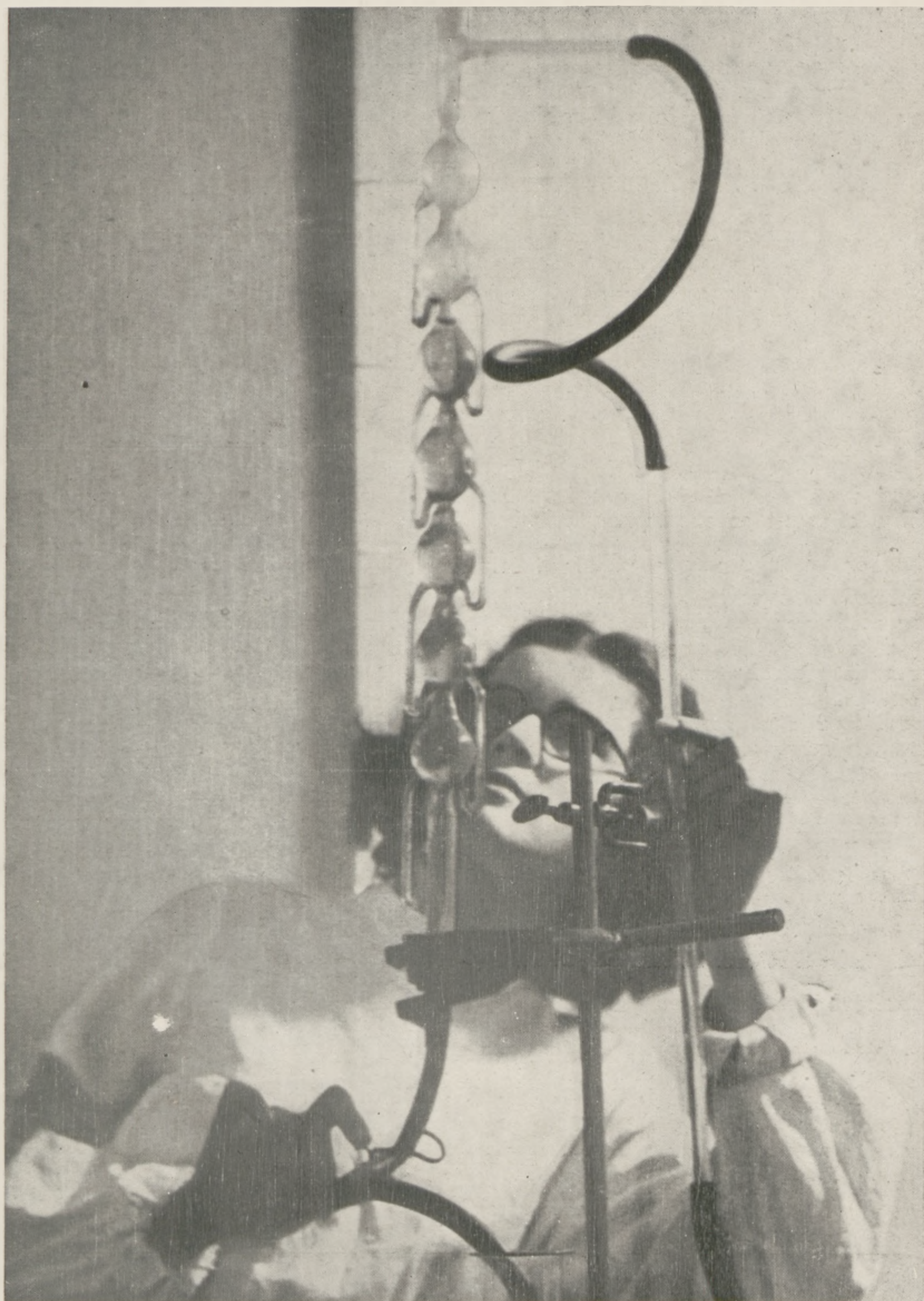
REDAKCJA

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM. REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5.

— Redakcja nie zwraca nadesł. rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Konto PKO V-1188/113 i NBP V O/M 410-113-20. — Cena ogłoszeń: cała str. 300 zł; ½ str. 180 zł; ¼ str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

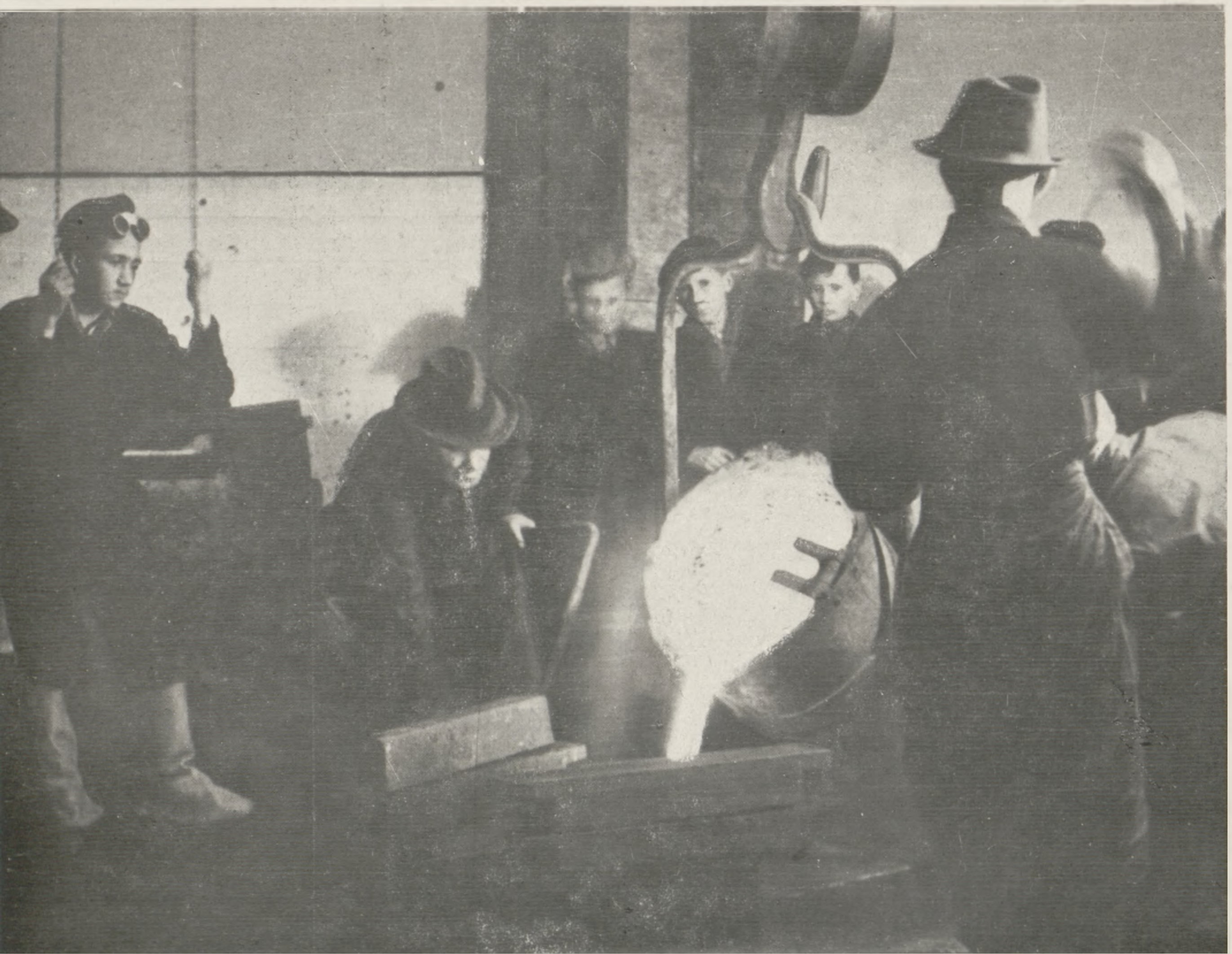
Pozn. Zakł. Graf. 2 — Zam. 788/52 — K 3 10687 — Nakład 1300 — Pod. do druku 3. VII. 52 Druk ukoń. 8. VII. 52
Papier druk. sat. kl. V A1/60g

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71



Technikum Hutnicze, Laborantka
brom

Wanda Moczek
Katowice
Technikum Fototechniczne



Technikum Hutnicze, „Szkolimy nowych hutników”
brom

Krystyna Sadowska
Katowice
Technikum Fototechniczne



Narciarze
brom

Danuta Wichary
Katowice
Technikum Fototechniczne



Technikum Hutnicze, „Kreślarze"
brom

Maria Lipka
Katowice
Technikum Fototechniczne